Ruido Libre

la economía musical de la pollítica

Jorge David

El Instante de Sísifo
Arte libre, ruido y utopía

*Esta tesis, así como los proyectos sonoros que forman parte de esta investigación, fueron realizados en su totalidad con software libre.

A quienes ESCUCHAN y convocan a ESCUCHAR.

A lxs artistas que se dedican a imaginar,
a realizar con sus ruidos y sus monstruos,
una sociedad más digna, libre y solidaria.

ÍNDICE GENERAL

TERCERA PARTE
La Libertad distorsionada

CUARTA PARTE
Resonancias libertarias

Ya nació el nuevo mundo. Ya existen nuevas relaciones sociales. Claro que están contaminadas (...), claro que estamos afectados e infectados por estos horrores, pero el nuevo mundo ya está, y nuestra tarea, creo que la más importante, es destaparnos las orejas para escuchar y abrir bien los ojos para ver, para aprender a reconocernos.

(Gustavo Esteva)

La verdadera prueba de una inteligencia superior es poder conservar simultáneamente en la cabeza dos ideas opuestas, y seguir funcionando.

Admitir por ejemplo que las cosas no tienen remedio y mantenerse sin embargo decidido a cambiarlas.

(Scott Fitzgerald)

Introducción

En 1977 Jacques Attali publicó su conocido *Ensayo sobre la economía política de la música*. La tesis central de dicha publicación es que la música es un campo cultural cuyas mutaciones se adelantan a las transformaciones económicas y políticas del futuro. Desde esta perspectiva, el ruido, agente de dislocación de las convenciones musicales, se concibe como profecía de las revoluciones culturales venideras.

A casi cuatro décadas de la publicación referida, las profecías de Attali sobre el futuro de la economía política se han visto parcialmente cumplidas. A juzgar por el análisis que este autor realizó sobre la música ruidosa de su época, hoy en día estaríamos en un proceso de democratización del arte a escala global, lo que sería manifestación de un cambio radical de paradigmas socioeconómicos a favor de un sistema cultural que tendría la autonomía, la libertad, la colaboración y la horizontalidad como algunos de sus principios rectores. Si bien el propio autor reconoce que las conclusiones de su ensayo constituyen más un abanico de esperanzas que un pronóstico científicamente sostenible, al mirar a nuestro alrededor comprobamos que éstas tuvieron algunos aciertos. Por lo menos podemos decir sin titubeos que nos encontramos en un período de transformaciones profundas que afectan no sólo los campos de la economía y la tecnología en todo el mundo, sino en general las relaciones sociales y las posibilidades de interacción del ser humano con su entorno. Aunque los gobiernos y las corporaciones han tratado y seguirán tratando de canalizar dichas transformaciones a favor de un mayor control y centralización de los recursos tanto humanos como económicos y naturales, la situación actual pareciera desbordar todo intento por mantener los marcos estructurales del sistema socioeconómico dominante, dando lugar a una inestabilidad generalizada que en algunos aspectos nos recuerda a los ruidos proféticos de Attali.

Una de las ideas más sugerentes que *la economía política de la música* plantea es que el arte musical puede ser considerado como una forma de conocimiento, como un medio a través del cual podemos comprender aspectos de la sociedad que escapan a otros ámbitos. Esta idea sugiere que los creadores e investigadores de la música tenemos un papel fundamental dentro del cambio cultural que estamos viviendo, pues manejamos un lenguaje privilegiado que nos permite *escuchar* aspectos de la realidad que pasan desapercibidos para otros. Esto, por supuesto, siempre que no nos limitemos

a considerar a la música como mero objeto de estudio o como práctica desvinculada de otras áreas de la cultura, siempre que no reproduzcamos la costumbre musicológica de abordar únicamente problemas intradisciplinarios, de utilizar códigos ilegibles para personas que pertenecen a campos diferentes, de considerar que la música se encuentra al margen de las crisis sociopolíticas que se viven en la actualidad.

Viniendo de un economista, es de esperar que el ensayo de Attali estudie la *economía política* de la música; viniendo de un compositor y musicólogo, no es de sorprender que el ensayo que se presenta estudie la *economía musical* de la política. Con una simple inversión de términos, con un mero juego conceptual que *pareciera* no tener mayores efectos semánticos, este trabajo pretende dislocar el foco de la propuesta attaliana con el propósito de dar continuidad "distorsionada", actualizada y "musicalizada" a las tesis que le sirven de inspiración. Nuestro objetivo, por ende, no es tanto confrontar aquel ensayo de 1977 con la realidad que vivimos en 2015, como replicar el ejercicio analítico del economista francés sugiriendo, como hizo él en su momento, que los ruidos de nuestro tiempo son señales del porvenir. Es así que el *ruido libre* del que hablaremos tendidamente en esta investigación constituye la esperanza de una sociedad alternativa, de una *asociación de hombres libres* que en el futuro próximo podrían transformar las condiciones sociopolíticas de una comunidad planetaria.

Ruido libre es el nombre que damos a una tendencia naciente, todavía débil y dispersa, por reunir en una misma práctica dos movimientos artísticos que desde distintas perspectivas se asumen a sí mismos como focos de resistencia cultural, como proyectos de oposición y de transformación que buscan *liberar* al arte de los condicionamientos que el capitalismo trae consigo. El primero de éstos es el llamado *movimiento de arte libre*, surgido a inicios del siglo XXI como un intento por generar un sistema de producción alternativo al que la industria artística impone, mientras que el segundo corresponde a una tradición musical que a lo largo del siglo XX se constituyó alrededor del ruido. Se trata, por lo tanto, de música ruidista que se produce bajo una lógica comunitaria que difiere de los sistemas de producción que operan en otros contextos. Como veremos a lo largo de nuestro ensayo, en este cruce particular de movimientos artísticos tenemos una ocasión excepcional para observar el encuentro de dos potentes fuerzas de liberación cultural que coinciden en utilizar la tecnología digital como un medio para compartir, por una parte, los productos de la creatividad humana sin las restricciones de un mercado privativo, y por otra parte para amplificar

las expresiones, los deseos y las maneras de sentir el cuerpo propio al margen de una industria musical que ve a los individuos como meros consumidores. Huelga decir que esta convergencia creativa no está exenta de contradicciones, polémicas y ambigüedades, como las que surgen al reunir los objetivos comunitarios del arte libre con el enfoque individualista del ruidismo, las que se observan en la distinta manera que tiene cada cual de utilizar la tecnología como un medio liberador, o las que brotan de las distintas posiciones que una y otra tienen respecto a la función política del arte. Pero estas contradicciones, lejos de restarle pertinencia a nuestro objeto, lo convierten en un fenómeno particularmente apto para reflejar lo contradictorio que es el cambio cultural que las sociedades contemporáneas enfrentan.

Al hablar de contradicciones productivas, de transformaciones sociales y de una lucha extendida contra el sistema capitalista, es imprescindible referirnos a las ideas de Karl Marx sobre el fin del capitalismo y la construcción de una nueva forma de sociedad libre y comunitaria. Esto es algo importante de notar, pues nuestras reflexiones estarán enmarcadas, al igual que las de Attali, en una perspectiva marxista. En ese sentido, este trabajo no sólo busca actualizar las tesis attalianas, sino también contribuir a los esfuerzos que en las últimas décadas han surgido por repensar la teoría de Marx. Un cuarto de siglo después de la caída del Muro, hemos adquirido la suficiente distancia para aprender de los errores de los proyectos comunistas del siglo pasado, pero tenemos aún la cercanía conveniente para no olvidar que la humanidad es siempre capaz de reinventarse, de liberarse de sus propias ataduras, más allá de las promesas totalitarias que el capitalismo sigue promoviendo. Si hace algunas décadas se hablaba del fin de los discursos, de la clausura de la historia y de la muerte del arte, hoy podemos decir que ninguno uno de aquellos pronósticos corresponde con lo que vemos en la actualidad: los discursos siguen renovándose sobre una historia que nos sigue sorprendiendo, lo que da lugar a un arte que transforma los medios de expresión de una humanidad en perpetuo movimiento.

Entre las diversas perspectivas que en los últimos años han buscado reactivar los principios marxistas, particularmente la noción de una sociedad basada en los bienes comunes, se cuenta el trabajo conjunto de Michael Hardt y Antonio Negri. Uno de los últimos productos de dicha colaboración es el libro titulado *Commonwealth*, el cual será un referente central para la discusión que propondremos. A partir de lo que Hardt y Negri nos plantean sobre una nueva forma de economía basada en el *trabajo biopolítico*, iremos hilvanando un debate sobre las posibilidades contemporáneas que el

arte tiene de llevar a la práctica un sistema social libre y comunitario, uno que corresponda con las señales libertarias de nuestros ruidos. Sin embargo, quizás la aportación principal que, en términos de teoría social, tiene nuestra propuesta, no es la de seguir los pasos de autores que coinciden con Marx, sino en cambio la de confrontar los planteamientos del filósofo alemán con los de un pensador tan disímil, tan antagónico en algunos aspectos, como es el canadiense Marshall McLuhan.

Mientras que Marx fue pionero en observar la relación existente entre los sistemas de producción, la economía política y la justicia social, a McLuhan le debemos un análisis profundo de las implicaciones que los medios tecnológicos tienen en la cultura. Si bien ambos autores enfatizan la importancia que tiene la tecnología dentro de los procesos de transformación sociopolítica, sus posiciones sobre el papel que las innovaciones técnicas tienen para un proyecto global de libertad humana son en esencia distintas: para el filósofo decimonónico, es fundamental que las luchas proletarias se liberen del capital para únicamente después hacer un uso democrático de las máquinas; para el comunicólogo del siglo XX, la revolución eléctrica fue capaz, más allá de los conflictos de clase, de modificar drásticamente las condiciones de la vida humana, de tal modo que el rumbo opresor o libertario que estos cambios puedan tomar depende más de nuestra capacidad para entender y relacionarnos con aparatos que son nuestras propias extensiones, que de las luchas contra el dominio y explotación del hombre sobre el hombre. Pero a pesar de tales diferencias, la suma de ambas perspectivas –una suma que no se limite a las revisión de los textos de tales autores sino que revise las nuevas interpretaciones que existen de éstos– nos permite construir un análisis de los procesos sociales, tecnológicos, artísticos y culturales que estamos viviendo, más completo y efectivo del que cada visión ofrece por separado. De ahí que nuestra apuesta, por falible y arriesgada que sea, consiste en una síntesis teórica que en algunos rasgos es análoga a la que haremos entre los dos ámbitos artísticos que el ruido libre reúne.

Ahora bien, unir voces contradictorias tendría que implicar, de querer mantener una posición que apueste por la transformación social y por el rechazo a un sistema de explotación desmedida, asumir la contradicción como algo irresoluble y no como algo que diluya la observación de las asimetrías sociales. Si bien podemos aseverar desde ahora que los análisis de McLuhan sobre el impacto que la tecnología tiene sobre la sociedad resultan de gran utilidad para entender nuestro presente, el oponer su mirada a la de Marx tendría que servir no para matizar el señalamiento del filósofo alemán sobre el conflicto de clases, sino para enfatizar que las diferencias económicas y culturales

son indisociables del desarrollo tecnológico y del impacto social que éste tiene. La síntesis teórica tendría que servir, por lo tanto, para aumentar nuestra comprensión de los conflictos humanos que a todas luces siguen vigentes en nuestro siglo, y no para relativizar problemas evidentes bajo visiones teóricas que se construyeron desde la indiferencia hacia la manera en la que las decisiones del "norte" afectan a las sociedades "del sur". Como veremos tendidamente a lo largo de esta investigación, las esperanzas libertarias que la tecnología trae consigo son concomitantes con la utilidad que ésta tiene para ampliar un sistema global de explotación, de control y vigilancia masiva, para generar nuevas armas que legitimen nuevas guerras, así como para implementar formas novedosas de privatización que llegan al absurdo de patentar nuestro propio código genético. El panorama es complejo, pero no por ello menos propicio para proponer un análisis que enfatice las posibilidades –sin dejar de señalar las dificultades– que las nuevas herramientas tecnológicas tienen para nuestro propósito, a saber, el de plantear una nueva forma de arte que contribuya a la creación de una sociedad que tenga el bien común como principio fundante.

A manera de comentario general sobre la estructura del análisis que aquí proponemos, podemos decir que éste se conforma de cuatro partes principales. La primera de éstas está dedicada a presentar las ideas de Marx, Hardt y Negri y McLuhan que serán pilar de nuestras posteriores argumentaciones; la segunda, por su lado, explora las problemáticas y posibilidades de transformación artística que surgen a partir de los movimientos de software y cultura libres; la tercera parte se enfoca en el estudio de las músicas ruidistas, particularmente de la música noise, para después analizar la manera en la que el ruidismo llega a conjugarse con los principios de libertad cultural expuestos en la sección precedente; finalmente, en la cuarta parte daremos un giro poco convencional a nuestro discurso, concentrándonos ya no en una investigación teórica y verbal, sino en una *investigación musical* que explore *a través* de la música y el ruido las preguntas, argumentaciones y propuestas que para entonces habremos ya profundizado. En todo esto, las ideas de Attali serán un marco subyacente que servirá para recordar que nuestros ruidos son vestigios de una posible sociedad futura.

Cuando consideramos a la música como una forma válida de conocimiento, cuando pensamos en la posibilidad de que el ruido constituya un elemento de interpretación del mundo, hay implícita una apuesta por dislocar los fundamentos epistemológicos sobre los que se sostienen en general las ciencias sociales. En ese sentido, el hecho de llevar nuestras futuras discusiones teóricas al terreno de la praxis ruidista entrará en conflicto

con algunas premisas del pensamiento científico, llevando nuestro debate a un terreno en el que la verificabilidad, la pertenencia a una tradición específica y la capacidad de dar respuestas unívocas a los problemas plateados dejarán de ser preponderantes. Lejos de querer disculparme por las las "faltas a la costumbre" que el lector encontrará en el texto que se introduce, lejos de querer justificar la "insensatez" de mezclar tradiciones académicas tan disímiles como el marxismo y la teoría mcluhaniana, desde una perspectiva musicológica que, para colmo, tampoco cumple con los cánones de dicha disciplina, lo que me interesa es invitar al lector a considerar a *Ruido Libre* como un experimento performativo que ganará congruencia en la medida en la que sea más ruidoso, en la medida en la que aproveche la diversidad de *frecuencias* que se entremezclan en este cruce peculiar de música y palabra.

Si algo puede aportar un compositor a la teoría crítica es su capacidad para escuchar distintos planos simultáneos, tejiendo al mismo tiempo un entramado armónico y una superposición de melodías independientes. Habría que pensar, por lo tanto, en este escrito como un ejercicio contrapuntístico que algunas veces adquiere la forma de una *fuga* y otras veces juega a ser una mera *fantasía*. Algunas veces nuestros despliegues *imitativos* servirán para analizar la realidad que existe ya, que requiere de la crítica para poder ser potenciada, y otras veces generaremos *contrasujetos* que nos permitan vislumbrar la realidad que aún no existe. En todo caso, tal como ocurre en la música polifónica, buscaremos equilibrar un pensamiento estructural, calculador y racional, con la intuición de quien sólo puede componer si es capaz de *imaginar* nuevos sonidos... de quien trasciende la estructura que el *cantus firmus* impone, para generar un flujo musical cuyo dinamismo se sostiene en la tensión de sus *disonancias* y no en la calma clausurante de sus *resoluciones*.

PARTE I

La libertad imaginada

...no como conjunto de certidumbres
–sino como pozo interminable de enigmas,
mezcla inextricable de luz y oscuridad,
testimonio de un incomprensible reencuentro,
siempre asegurado y siempre fugitivo,
entre nuestras creaciones imaginarias y lo que es.

(Cornelius Castoriadis)

1. Imaginemos

“...imaginémonos una asociación de hombres libres, que trabaja con medios de producción comunes y que, conscientemente, inviertan sus muchas fuerzas de trabajo individuales como una sola fuerza de trabajo social”.[1] Esas eran las palabras con las que Karl Marx imaginaba una sociedad basada en sistemas de producción distintos a aquéllos determinados por el mercado capitalista. Para Marx, el capitalismo se pervierte en la medida en que *subsume* al ser humano convirtiéndolo en mercancía, fetichizando el dinero como valor universal que se sobrepone a los afectos, a la comunidad y, en sus últimas consecuencias, a la vida.

Como respondiendo a la provocación lanzada hace siglo y medio por el filósofo alemán, Michael Hardt y Antonio Negri, en su libro titulado *Commonwealth*, retoman la idea de una asociación de productores comunes que rompan con la mercantilización del ser humano y su cultura. Para ellos, “una democracia de la multitud es **imaginable y posible** sólo porque todos compartimos y participamos en el común”, considerando que éste no es sólo “la riqueza común del mundo material”, sino también “los resultados de la producción social (...) tales como saberes, lenguajes, códigos, información, afectos, etc.”.[2] El común, desde la perspectiva de aquéllos, es un tipo de propiedad que se administra de manera comunitaria, que pertenece a todos y a ninguno de los miembros de un grupo, y que se produce y adquiere valor a partir del intercambio y la compartición de la sociedad en general, sin que tengan que existir agentes estatales o empresariales que centralicen y regulen el mercado. Esta noción socioecónomica difiere de lo privado pero también de lo público, y por lo tanto se muestra como una alternativa frente a las formas en las que el sistema capitalista administra la propiedad y la distribución de bienes tanto materiales como intangibles; dado que cuestiona las bases jurídicas y económicas de la modernidad, el común nos obliga a replantear el campo de lo que puede o no ser poseído, apropiado y compartido, tanto en términos sociales –meramente humanos– como en la relación de nuestra especie con otras especies animales, con la Tierra, con el agua, y en resumidas cuentas con el mundo. Es así que estamos ante un espacio de diferencia sociopolítica radical,

---

1 Carlos Marx, *El Capital. Crítica de la economía política*, Tomo I, Libro I, trad. Wenceslao Roses, México, Fondo de Cultura Económica, 2014, p.78.

2 Michael Hardt y Antonio Negri, *Commonwealth. El proyecto de una revolución del común*, trad. Raúl Sánchez Cedillo, Madrid, Akal, 2011, p.10.

un nuevo terreno de socialización que se aleja de la dicotomía que marcó la historia del siglo XX, dado que "la alternativa aparentemente exclusiva entre lo privado y lo público corresponde a una alternativa igualmente perniciosa entre capitalismo y socialismo", siendo que dichos sistemas, más allá de los conflictos históricos que han protagonizado, "son ambos regímenes de propiedad que excluyen el común".[3]

A un nivel, el mundo imaginario que propone Marx y que secundan Hardt y Negri resulta tan lejano a la realidad contemporánea, tan absorta en los mecanismos neoliberales que tienden a capitalizar la totalidad de las dimensiones socioculturales de nuestra actualidad, que constituye un fin inalcanzable y acaso un mero malabarismo intelectual. Una utopía. Existen, sin embargo, otros niveles desde los cuales el capitalismo no parece tan estable ni tan capaz de superar las diversas crisis que marcan nuestro tiempo, mismos que nos convocan a ser partícipes de la imaginación de pensadores como los referidos. Aún teniendo en cuenta que las crisis y transformaciones han sido históricamente motores que prolongan al capitalismo reforzándolo, existen perspectivas que prevén un cambio radical en las condiciones de socialización a escala planetaria, cuya magnitud sería tal que terminaría por dar a luz a un sistema nuevo que no se sustentara más en la propiedad –pública o privada– ni en la subsunción capitalista del ser humano y su trabajo. En este punto cabe referirnos nuevamente a Hardt y Negri, quienes sostienen que la innovación tecnológica de las últimas décadas ha abierto nuevos campos de relaciones socioeconómicas que amenazan con derrumbar los cimientos de un sistema que en su necesidad de expandirse termina por "morder su propia cola":

> Las formas contemporáneas de la producción y acumulación capitalista, a pesar de su ofensiva constante encaminada a la privatización de los recursos y de la riqueza, hacen posible e incluso requieren expansiones del común. (...) La innovación tecnológica en Internet, por ejemplo, depende directamente del acceso a recursos de código e información comunes, así como de la capacidad de conectar e interactuar con otros en redes libres de restricciones. (...) Asimismo, el contenido de lo que es producido –incluyendo ideas, imágenes y afectos– es fácilmente reproducible y de tal suerte tiende a ser común, resistiéndose tenazmente a todos los esfuerzos legales y económicos para privatizarlo o someterlo al control público. La transición ya ha comenzado: la producción capitalista contemporánea, abordando sus propias necesidades, abre la posibilidad de y crea las bases de un orden social y económico basado en el común.[4]

3 Ibid, p.11.
4 Ibid, p.12.

Si he querido transcribir este extenso fragmento de la introducción de *Commonwealth*, es porque sintetiza muchos de los temas que trataremos en este trabajo, compartiendo nuestra premisa de que hemos entrado en un período de transición que pudiera llevar a la humanidad a territorios sociales, económicos y culturales novedosos; no obstante, pese a que los planteamientos de Hardt y Negri sobre lo común son un marco afortunado desde donde explicar muchas de las transformaciones culturales que tienen lugar en el presente, resulta significativo que estos autores no contemplen en dicho libro los cambios que se dan en el ámbito de las artes. No nos hablan, por ejemplo, de un extendido movimiento artístico que se caracteriza por explorar las posibilidades que las nuevas tecnologías tienen para la construcción de nuevas formas de creatividad basadas en lo común, ni tampoco exploran el potencial que las artes experimentales de nuestro tiempo tienen para plantear modos novedosos de percepción, de sensibilidad y conexión del ser humano con su entorno. Nuestra tarea será, entonces, la de integrar estas manifestaciones de la creatividad humana a la discusión sobre un sistema de producción basado en los bienes comunes.

Como veremos de manera detallada a lo largo de esta investigación, el movimiento de arte libre constituye un caso sumamente interesante desde el cual observar una transición de lo público/privado hacia lo común, tanto en el plano teórico-discursivo como en el de las prácticas diversas que lo componen; por otro lado, la música ruidista es un ámbito de experimentación sensorial que cuestiona muchos de los paradigmas estéticos de siglos anteriores, lo que lejos de atañer únicamente a los sistemas de legitimación artística, nos habla de cambios culturales, epistemológicos y emocionales que impactan a la sociedad humana en su conjunto. De modo que, con el debido cuidado de no idealizar el papel que estas prácticas culturales tienen, así como de no desaprovechar la ocasión para exponer sus límites, contradicciones y debilidades, a lo largo de este escrito defenderemos la idea de que el arte libre y la música ruidista ofrecen, en su conjunto, algunas pistas sobre cómo construir una alternativa viable de economía política basada en lo común. Aunque nuestra reflexión se centrará en el campo específico de las prácticas creativas, enfatizando sobre todo las musicales, de manera subyacente estará siempre presente la pregunta de si es o no posible construir, bajo los preceptos de libertad creativa comunitaria, un sistema social diferente.

Con el fin de establecer los conceptos y líneas de pensamiento que enmarcarán nuestro análisis del arte y libre y del ruidismo, en los siguientes apartados retomaremos

algunos aspectos de la teoría marxista, primero en lo que respecta a sus consideraciones sobre el fin del capitalismo y la importancia de la tecnología y de la producción humana en dicho proceso, y después en lo concerniente a su relación con el concepto de libertad y con el pensamiento anarquista. Hacia el final de este primer capítulo lanzaremos algunas ideas sobre la manera en la que todo lo anterior se ve actualizado en nuestro presente, sobre todo a partir de la “revolución digital” y el rol que el Internet tiene para la economía política de nuestro tiempo. Para ello, además de retomar las consideraciones de Hardt y Negri sobre “la sociedad de los comunes”, daremos un giro teórico que nos remitirá a los planteamientos de Marshall McLuhan sobre los medios de comunicación y la dimensión epistemológica del cambio tecnológico.

Si estamos realmente viviendo el final del período capitalista, si el Internet y la tecnología digital juegan en verdad un rol definitorio en este hipotético escenario, si el arte y la cultura se ven implicados en dicho proceso y si todo esto nos conduce a una época de mayor libertad que la actual, son preguntas que, aunque de antemano sepamos que no tienen una única respuesta, trazan el camino que recorreremos a lo largo de este trabajo. Comencemos, entonces, por repasar algunos de los conceptos y premisas que estarán detrás de nuestras futuras argumentaciones.

1.1. Postulados marxistas sobre el fin del capitalismo, la globalización y la revolución social

Uno de los textos marxistas que han sido más estudiados, que han dado lugar a más debates, interpretaciones, apropiaciones y adaptaciones, desde su publicación a mediados del siglo XIX hasta la actualidad, es el Manifiesto del Partido Comunista. A pesar de que éste fue redactado como un instrumento político que respondía a objetivos de una época ya lejana, en una Europa que no conocía aún las distintas revoluciones comunistas ni las distintas etapas del capitalismo que tuvieron lugar en el siglo XX, el análisis que plantea sigue siendo, al menos en la opinión de diversos pensadores contemporáneos a nosotros, útil para entender las problemáticas que actualmente se viven en materia social, política y económica. De hecho, hay quienes piensan que las condiciones actuales dotan al pensamiento marxista de una nueva actualidad que lo vuelve aún más necesario que antes. Enrique González Rojo, por ejemplo, afirma que “la verdadera actualidad del análisis marxista esencial del capitalismo [análisis que encuentra una de sus síntesis más conocidas en el Manifiesto Comunista] va a tener

lugar en el siglo XXI”; según él, a Marx “le tocó vivir, percibir, estudiar, desentrañar un capitalismo embrionario (...), limitado aún en su estructura, potencialidad y propagación geográfica”, mientras que “el capitalismo del siglo XXI llegará probablemente a su plenitud, culminación, mundialización”,[5] por lo que será en las décadas siguientes cuando las consideraciones de Marx sobre el devenir (antes futuro, ahora presente) de las sociedades capitalistas encontrarán su más completa correlación con la historia humana.

Entre las ideas del Manifiesto que hoy en día nos convocan a evaluar las circunstancias propias de nuestra época, se encuentra la que es posiblemente el argumento central de dicho escrito, a saber, la idea de que *el capitalismo es un sistema histórico que tuvo un principio y está destinado, inevitablemente, a tener un final*. Sobre esta consideración es importante subrayar que ni el principio ni el final de la forma de producción capitalista son concebidos por Marx como procesos discretos, abruptos ni definitivos, sino como transiciones complejas que responden a tendencias históricas y no a realidades absolutas. Por obvio que parezca lo anterior, muchas de las críticas que se suelen hacer, todavía en nuestros tiempos, a los movimientos populares y a los proyectos políticos progresistas parten de ignorar esta condición siempre tendencial, nunca absoluta de los cambios sociales, siendo así que constantemente denuncian la ausencia de “pureza”, de “congruencia total” o de un impacto visible e inmediato de los procesos de resistencia. Es común, por otra parte, que la crítica contemporánea olvide la condición histórica de cualquier sistema dominante, elevando al capitalismo a una dimensión trascendental que no deja lugar a concebir sistemas diferentes, ni menos aún a reconocer los rasgos de diferencia propiamente revolucionaria que se practican ya –que se han practicado siempre– por parte de diversos grupos e individuos. Este punto es crucial para el análisis que desarrollaremos en capítulos posteriores sobre la potencia revolucionaria del arte libre y de la música ruidista: sólo bajo la premisa de que estos movimientos culturales forman parte, como cualquier otro, de un proceso de transformación que se despliega en múltiples direcciones y que por definición es complejo, impuro e inestable, pero no por ello inexistente ni carente de una tendencia constatable, es posible realizar un balance útil a los objetivos del fantasma[6] que tantas décadas lleva ya recorriendo nuestro mundo.

---

5 Enrique González Rojo, *La actualidad de Marx en el siglo XXI y el resurgimiento de la autogestión*, texto inédito, p.47.

6 El Manifiesto Comunista comienza refiriéndose al comunismo con “un fantasma que atraviesa Europa”.

Una vez compartida la visión de Marx y Engels de que el capitalismo es un sistema histórico que tuvo un comienzo, que nació bajo circunstancias específicas y que no existirá eternamente, es importante detenernos en algunas precisiones sobre el modo en el que estos ideólogos conciben su final, para entonces poder cuestionar si las circunstancias de nuestra época coinciden o no con dicha concepción. De acuerdo con el mismo manifiesto, "el desarrollo de la gran industria socava bajo los pies de la burguesía las bases sobre las que ésta produce y se apropia de lo producido. La burguesía produce, ante todo, sus propios sepultureros".[7] Esta idea es también fundamental para nuestra investigación, pues sugiere que el capitalismo llegará a su fin no desde el rechazo social a su característico desarrollo tecnológico, sino, por el contrario, desde las posibilidades emancipatorias que dicho desarrollo trae consigo: "toda esta sociedad burguesa moderna, que ha hecho surgir tan potentes medios de producción y de cambio, se asemeja al mago que ya no es capaz de dominar las potencias infernales que ha desencadenado con sus conjuros".[8] Esta falta de control, representada por el mago que en sus conjuros provoca su propia destrucción, nos remite a otro argumento que en múltiples ocasiones fue reiterado por Marx, que es la idea de que "la burguesía [léase "el capitalismo"] no puede existir sino a condición de revolucionar incesantemente los instrumentos de producción y, por consiguiente, las relaciones de producción, y con ello todas las relaciones sociales".[9] Esta constante revolución genera incesantes crisis que en cada ocasión son superadas con el advenimiento de nuevas tecnologías, en un afán por garantizar la continuada acumulación de capital que a su vez garantiza el dominio de la burguesía sobre las clases trabajadoras. No obstante, estas crisis constituyen "un obstáculo cada vez mayor para su desarrollo [el de las fuerzas productivas burguesas]; y cada vez que las fuerzas productivas salvan este obstáculo precipitan en el desorden a toda la sociedad burguesa y amenazan la existencia de la propiedad burguesa".[10] La búsqueda de cada revolución es, por lo tanto, detonar la crisis final que constituya el paso de un capitalismo ya caduco a un sistema de producción nuevo: uno en el que la propiedad privada deje de ser el centro de las relaciones económicas que rigen la producción.

Lo anterior nos conduce a un aspecto esencial de la teoría marxista que es, precisamente, el papel central que ésta otorga a la propiedad privada capitalista. En el

---

7 Karl Marx y Frederich Engels, *Manifiesto del Partido Comunista*, México, Colofón, 2012, p.138.
8 Ibid, p.130.
9 Ibid, p.127.
10 Ibid, p.131.

análisis más detallado que Marx plantea en *El Capital* se explica que la propiedad no sólo se divide entre colectiva y privada, sino que es preciso distinguir también a aquélla que es privada pero generada por el trabajo del mismo propietario, de la que se genera mediante un proceso de expropiación del trabajo de otros. Mientras que el primer tipo de propiedad privada da lugar a un tipo de organización que "presupone el fraccionamiento de la tierra y de los demás medios de producción", que "excluye la concentración de éstos y es también incompatible con la cooperación, la división del trabajo dentro del mismo proceso de producción, la posibilidad de dominar y regular socialmente la naturaleza y el libre desarrollo de las fuerzas sociales", el segundo se sustenta en una forma organizativa más compleja, "fundada en la explotación del trabajo ajeno, pero que es, sin embargo, **un trabajo libre**".[11] A partir de una expropiación generalizada del trabajo de las mayorías por parte de élites pequeñas –no trabajadoras– que vendrían a constituir la llamada burguesía, el capitalismo generó una forma de propiedad que favorecía la acumulación desmedida de los pocos que formaban parte de dichas élites: un sistema desequilibrado que albergaba en su seno una creciente desigualdad social, inevitablemente destinada a desembocar en un estado generalizado de miseria, violencia e injusticia, únicamente sostenido por el control de los propietarios sobre los medios de producción y sobre las fuerzas armadas y policiales. No obstante, detrás de todas las injusticias, explotaciones y desequilibrios, el trabajo asalariado, libre en comparación con otras formas de organización como la esclavista, inaugura un proceso de socialización que posibilita la "ulterior transformación de la tierra y los medios de producción en medios de producción socialmente explotados y, por lo tanto, en medios de producción colectivos, es decir, la ulterior expropiación de los propietarios privados".[12] Reiterando la idea de que el capitalismo ha sentado desde su inicio las bases de su propia destrucción, Marx señala la socialización del trabajo y la apropiación colectiva de los medios productivos como los pasos determinantes para la expropiación y consecuente disolución de la propiedad privada por parte de los trabajadores.

Pero ¿de qué trabajadores estamos precisamente hablando? De los que sostienen la economía del mundo en su conjunto. Pues algo que caracteriza al capitalismo de formas anteriores de organización es su tendencia a imponerse como sistema hegemónico global, creando un mercado internacional que regula el total de las relaciones de trabajo e intercambio en todo el mundo. Hoy en día, ésta es una realidad

11 Marx, *El Capital*, op. cit., p.679. [Las negritas son mías].

12 Idem.

de la que prácticamente ninguna región se encuentra exenta, por más que aún existan gobiernos relativamente anticapitalistas como el cubano, el boliviano o incluso como los gobiernos autónomos zapatistas. Ahora bien, siguiendo la lógica que hasta este momento hemos expuesto, el hecho de que el mercado se extienda a escala planetaria constituye no sólo la consolidación del proyecto capitalista, sino también el anuncio de su próximo decaimiento. Para entender mejor esto, veamos los siguientes fragmentos que pertenecen nuevamente al Manifiesto Comunista:

> En lugar del antiguo aislamiento de las regiones y naciones que se bastaban a sí mismas, se establece un intercambio universal, una interdependencia universal de las naciones. Y esto se refiere tanto a la producción material, como a la producción intelectual. La producción intelectual de una nación se convierte en patrimonio común de todas.[13]

> El verdadero resultado de sus luchas no es el éxito inmediato, sino la unión cada vez más extensa de los obreros. Esta unión es favorecida por el crecimiento de los medios de comunicación creados por la gran industria y que ponen en contacto a los obreros de diferentes localidades.[14]

La globalización, que extiende el dominio del capital por todo el mundo y mercantiliza sin discriminación todo el trabajo, la materia y la vida, sirve también para comunicar a las fuerzas de resistencia que se encuentran dispersas en el globo, generando además un “patrimonio intelectual común” que en teoría servirá de base cultural a la sociedad mundial post-capitalista. Este es un argumento que coincide con las consideraciones de Hardt y Negri sobre la importancia que tiene en este proceso no sólo la producción material, sino también la de bienes intangibles. Un factor crucial para el intercambio de ambos tipos de producción es el desarrollo de los medios de comunicación, que aunque son generados por la “gran industria” pueden ser reapropiados por aquellos que los hacen funcionar. De este modo, un recurso que en principio fue creado para la dominación y hegemonía capitalista, se convierte en una herramienta anti-hegemónica que posibilita la coordinación de los agentes revolucionarios. Esto, sin embargo, no ocurre de manera espontánea, sino que requiere de una serie de condiciones que posibiliten la utilización de este tipo de recursos para fines contrarios al aparato industrial que los produjo.

---

13 Marx y Engels, *Manifiesto del Partido Comunista*, op. cit., p.128.

14 Ibid, p.134.

Con esto llegamos a otro rasgo fundamental del pensamiento de Marx, que es su idea de que la economía determina la ideología y la cultura que dominan en una sociedad. Para él, cualquier cambio cultural tendría que estar precedido de un cambio en los sistemas de producción, el cual, al reconfigurar las relaciones laborales y la distribución de los recursos necesarios para la vida, impacta las condiciones sociales en general, incluyendo aquéllas que se manifiestan en los productos intelectuales:

> ¿Qué demuestra la historia de las ideas sino que la producción intelectual se transforma con la producción material? Las ideas dominantes en cualquier época no han sido nunca más que las ideas de la clase dominante
>
> Cuando se habla de ideas que revolucionan toda una sociedad, se expresa solamente el hecho de que en el seno de la vieja sociedad se han formado los elementos de una nueva, y la disolución de las viejas ideas marcha a la par con la disolución de las antiguas formas de vida.[15]

Aunque en las últimas décadas algunos filósofos marxistas, como Bolívar Echeverría, Adolfo Sánchez Vázquez y Enrique González Rojo –de quien hablaremos más adelante–, han mostrado una cara distinta del discurso de Marx en la que la cultura no sólo es determinada, sino que también determina el sector económico, lo que interesa señalar en este momento es la idea de que una no puede ser comprendida sin la otra, de modo que la dominación cultural es siempre un espejo de la dominación económica. En ese sentido, la apropiación de las clases trabajadoras de sus medios de producción sería un factor importante también para la transformación ideológica, artística e intelectual, pero al mismo tiempo esta apropiación requiere de un contexto cultural que brinde a los trabajadores la consciencia y los medios intelectuales para hacerla posible. Es de suponer que la tecnología tiene también aquí un papel central, por ser determinante tanto de los sistemas de producción como de las formas de socialización e intercambio cultural que se desprenden de dichos sistemas.

Detengámonos un momento en esta última suposición y preguntémonos, con miras a una mayor precisión, de qué manera la tecnología determina los sistemas de producción y cómo es que esto desemboca en una modificación de las formas de socialización e intercambio cultural. Para responder esta pregunta, es necesario comenzar por recordar qué entiende Marx por *sistema de producción* y cómo concibe su relación con el sistema social en su conjunto. Tal como se explica en la introducción de los manuscritos *Grundrisse*, el aparato de producción consta, de manera general y bajo

---

15 Ibid, p.147.

cualquier forma de organización social que produzca bienes a partir del trabajo humano, de cuatro etapas que son la **producción** propiamente, la **distribución**, el cambio o **circulación** y el **consumo**. En palabras del alemán,

> la producción crea los objetos que responden a las necesidades; la distribución los reparte según leyes sociales; el cambio reparte lo ya repartido según las necesidades individuales; finalmente, en el consumo el producto abandona este momento social, se convierte directamente en servidor y objeto de la necesidad individual, a la que satisface en el acto de su disfrute.[16]

Hasta aquí la explicación del sistema productivo coincide con lo que diversos economistas anteriores a Marx llegaron a plantear; sin embargo, existen tres elementos propios de su discurso que interesan especialmente a nuestras reflexiones: el primero de éstos es que "ninguna producción es posible sin un instrumento de producción",[17] por lo que las herramientas se vuelven aspectos determinantes del proceso productivo, siendo así que la tecnología, en tanto campo de desarrollo de medios instrumentales, es indisociable de la producción humana; el segundo elemento consiste en que ninguna producción "es posible sin trabajo pasado, acumulado", es decir que la producción es "trabajo pasado objetivado",[18] lo que desemboca en que las formas específicas de producir responden a condiciones históricas que sólo son posibles a partir de la experiencia acumulada, del trabajo que cada sociedad ha tenido que ejercer para sobrevivir y desarrollarse en el pasado, así como de la manera particular en la que cada cual ha tenido que organizarse para llevar a cabo sus labores; el tercer elemento, por último, es que aunque "todos los estadios de la producción tienen caracteres comunes que el pensamiento fija como determinaciones generales", éstas "no son más que esos momentos abstractos que no permiten comprender ningún nivel histórico concreto de la producción", de modo que las distintas etapas antes mencionadas (producción, distribución, intercambio y consumo), aunque analíticamente pueden ser diferenciadas entre sí, en su concreción histórica se encuentran entremezcladas y mutuamente determinadas de tal manera que una no puede ser comprendida sin las demás:

> El resultado al que llegamos no es que la producción, la distribución, el intercambio y el consumo sean idénticos, sino que constituyen las articulaciones de una totalidad, diferenciaciones dentro de una unidad. La producción trasciende tanto más allá de sí

16 Karl Marx, *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política (Grundrisse)*, Vol 1, trad. José Aricó y otros, México, Siglo XXI, 2007, p.9.

17 Ibid, p.5.

18 Idem.

> misma en la determinación opuesta de la producción, como más allá de los otros momentos. A partir de ella, el proceso recomienza siempre nuevamente. Se comprende que el intercambio y el consumo no puedan ser lo trascendente. Y lo mismo puede decirse de la distribución en cuanto distribución de los productos. Pero como distribución de los agentes de la producción, constituye un momento de la producción. Una producción determinada, por lo tanto, determina un consumo, una distribución, un intercambio determinados y *relaciones recíprocas determinadas de estos diferentes momentos*.[19]

¿Qué podemos extender de todo aquello? Que la tecnología, en la medida en que genera nuevos instrumentos que afectan la producción en sus múltiples niveles, altera la forma en la que una sociedad trabaja, crea productos a través de su trabajo, los distribuye y los hace circular en un complejo mecanismo en el que el consumo es una parte *sólo aparentemente aislada* del todo. Pues la visión individualista que ve en el consumo un ejercicio legítimo de disfrute personal que no se relaciona con la cadena económica, pareciera ignorar que el consumo está también determinado por el aparato íntegro que posibilita la producción en todas sus etapas, mismo que sólo ha podido tener lugar bajo ciertas circunstancias históricas y tecnológicas que están objetivadas en el objeto a consumir. Hablando concretamente de la producción artística, el propio Marx explica que "el objeto de arte (...) crea un público sensible al arte", de modo que "la producción no solamente produce un objeto para el sujeto, sino también un sujeto para el objeto", al mismo tiempo que "el consumo produce la *disposición* del productor, solicitándolo como necesidad que determina la finalidad de la producción".[20] No es indiferente, por lo tanto, consumir ciertos productos artísticos y no otros, como no lo es el producirlos de ciertas maneras ni aplicar ciertas estrategias de distribución y de circulación de los mismos: cada uno de estos momentos afecta, determina y es determinado por el sistema en su conjunto, lo que tiene efectos (y es, por supuesto, también un efecto) en el cómo las personas trabajan, disfrutan, circulan e intercambian en el nivel más general del tejido social. Y en todo esto, sobra recordar, la tecnología juega un papel central al modificar las condiciones que el ser humano tiene, pero no a nivel individual sino como abstracción de una multitud necesariamente social, para generar productos a partir de su trabajo.

Con todo lo que hemos expuesto hasta ahora queda claro que Marx concebía la economía, la cultura, los medios tecnológicos y el sistema general de la producción

---

19 Ibid, p.20.

20 Ibid, pp.12-13.

humana como un todo indisociable. Queda claro también que para este pensador la revolución sólo podía pensarse como un proceso que involucraba a todas las partes de ese todo, por lo que el proyecto revolucionario que él sintetizó en su utopía comunista contemplaba todos esos (y mucho otros más) aspectos. Hay que aclarar, sin embargo, que para sacar provecho del pensamiento marxista hay que entender que nos encontramos en un contexto muy distinto al de mediados del siglo XIX, de modo que conceptos como *burguesía*, *proletariado*, *revolución, desarrollo tecnológico, globalización* y *sistema de producción* tienen nuevas connotaciones y requieren ser pensados desde la actualidad. Existen, por ejemplo, diferencias importantes entre las formas de producción industrial (mismas que sirvieron de modelo a Marx) y aquéllas que definen el modelo neoliberal, lo que se relaciona, por supuesto, con la diferencia existente entre la tecnología decimonónica y la contemporánea. Por otra parte, no podemos pasar por alto el hecho de que los diversos acontecimientos políticos del siglo XX que se vinculan con el marxismo, como son el socialismo real y la disolución del "proyecto comunista" que fue simbólicamente coronada con la caída del Muro de Berlín, nos obligan a replantear el modo en el que las ideas revolucionarias que estamos introduciendo fueron interpretadas por los líderes políticos e intelectuales del siglo pasado. Aunque no es el objetivo de este trabajo ahondar en dichos replanteamientos, sí es importante aclarar que cuando hablamos de Marx y de sus postulados no lo hacemos desde una noción marxista-leninista ni desde la visión política del socialismo real, ni mucho menos desde las condiciones productivas de la Europa central de mediados del siglo XIX. En el tercer apartado de este capítulo profundizaremos en la discusión de cuáles son los aspectos del pensamiento marxista que siguen siendo útiles a nuestro análisis y cuáles son, en cambio, los que requieren ser complementados, e incluso refutados por propuestas más recientes que se adaptan mejor a nuestro propio contexto. Por ahora nos quedaremos en decir que las ideas marxistas que acabamos de exponer serán leídas en este trabajo bajo una perspectiva cercana a la que Michael Hardt y Antonio Negri plantean en sus últimos escritos, particularmente en la trilogía constituía por los libros de *Imperio, Multitud*, y *Commonwealth*, y serán enfocados en el objetivo específico de analizar los cambios culturales que hoy en día se manifiestan en ciertas prácticas artísticas. Como desarrollaremos en el transcurso de los capítulos siguientes, los planteamientos marxistas nos ayudarán a comprender las implicaciones económicas, políticas, sociales e incluso estéticas que tanto el noise como el arte libre tienen como parte que son, cada cual a su manera, de un impulso global revolucionario.

Después de tales aclaraciones, pasamos a nuestro siguiente apartado, en el que discutiremos el papel que el concepto de libertad tiene para Marx. Para quien está familiarizado con este tema, será evidente que tal revisión implica considerar los vínculos entre el pensamiento marxista y el anarquismo, dada la relación y las diferencias históricas que estas dos corrientes intelectuales presentan, precisamente, en torno a la noción de libertad. Si nuestro objetivo final es analizar dos movimientos artísticos que desde distintas posiciones se autodefinen como "libres", no hace falta decir que lo que viene servirá como punto de partida para varios de los debates que sostendremos en capítulos posteriores.

1.2. El concepto de libertad en Marx y su relación con el anarquismo

En las primeras páginas de los manuscritos *Grundrisse,* Marx critica las posturas económicas de su tiempo que consideran que el individuo es un ente aislado, capaz de producir y generar valor de manera independiente, sin tomar en cuenta las condiciones históricas y sociales que se encuentran implícitas en cualquier proceso productivo. Al pasar por alto el hecho de que "cuando se habla de producción, se está hablando siempre de producción en un estadio determinado del desarrollo social,",[21] se cae fácilmente en un sistema que el filósofo denomina "robinsoniano", parodiando el mito del individuo aislado que caracteriza a *Robinson Crusoe*; en este sistema individualista, aunque aparentemente existan igualdad y libertad sociales, "ocurren en la profundidad procesos (...) en los cuales aquella igualdad y libertad aparentes de los individuos se desvanecen".[22] Así explica Marx uno los problemas más fundamentales del capitalismo, a saber, la ilusión de que tanto el explotador como el explotado responden a un contrato que ambos contraen de manera voluntaria, como individuos supuestamente libres e iguales que intercambian bienes y servicios, pero que ignoran el vínculo existente entre sus respectivas condiciones de vida. Así lo expresa el filósofo con evidente ironía:

> De modo que un individuo acumula y el otro no, pero ninguno lo hace a expensas del otro. Uno disfruta de la riqueza real; el otro entra en posesión de la forma general de la riqueza. Si el uno se empobrece, el otro se enriquece, tal es su libre voluntad y ese hecho en absoluto deriva de la relación económica, del vínculo económico mismo en que aquéllos están puestos entre sí.[23]

21 Ibid, p.5.
22 Ibid, p.186.
23 Ibid, p.185.

En contraste con la sólo aparente condición de libertad e igualdad que rigen en el capitalismo, Marx vislumbra una "asociación en que el libre desenvolvimiento de cada uno será la condición del libre desenvolvimiento de todos":[24] "*una asociación de hombres libres que trabaja con medios de producción comunes y que, conscientemente, inviertan sus muchas fuerzas de trabajo individuales como una sola fuerza de trabajo social* ".[25] Como vemos en la cita precedente, esta forma de concebir la libertad de ninguna manera anula la dimensión del individuo, pero sí enfatiza la necesidad de entenderlo como parte de un complejo social, poniendo a la *asociación* como un concepto clave que se define por la igualdad efectiva y la cooperación realmente libre entre personas que trabajan siendo conscientes de sus vínculos sociales y, lo que es fundamental para nuestro futuro debate, con medios de producción comunes. Esto nos conduce, de acuerdo con el mismo pensador, a un estado que mantiene "todas las determinaciones [de libertad] del trabajo robinsoniano, pero ahora con carácter social y no individual".[26]

Alguien que ha estudiado a profundidad la relación entre el marxismo y la libertad es la filósofa española Montserrat Galcerán, quien considera que Marx, al enfocarse en la potencia liberadora que los hombres tienen en sociedad, retoma los principios cooperativistas del filósofo neerlandés Barush Spinoza, en explícita oposición a la filosofía absolutista, profundamente individualista del inglés Thomas Hobbes. Mientras que este último defendía la idea de que las sociedades humanas surgen del antagonismo y del miedo que unas personas tienen hacia otras, miedo que legitima la existencia de un Estado soberano cuya función primordial es proteger a los súbditos de sus propios vecinos, Spinoza nos habla de la solidaridad, la amistad e incluso el amor como elementos cohesionadores de un nuevo tipo de sociedad qué él asocia con el ideal clásico de la democracia. Este punto será retomado y desarrollado en el capítulo séptimo, pero por el momento nos interesa subrayar que este tipo de sociedad spinoziana tiene la libertad como un bien común, consecuencia de un complejo entramado de relaciones de cooperación y de intercambio, a diferencia de lo que ocurre en la sociedad visulmbrada por Hobbes, en la que los hombres son enemigos por naturaleza, incapaces de generar trabajo solidario, y para mantener su libertad confían únicamente en la fuerza del estado y en el mercado como elemento totalizador de los procesos de intercambio humano.

24 Marx y Engels, *Manifiesto del Partido Comunista*, op. cit., p.150.

25 Marx, *El Capital*, op. cit., p.78. [Las cursivas son mías].

26 Idem.

Lo anterior es importante para nuestro tema porque permite comprender la relación que Marx observa entre el mercado y la libertad humana. Como explicamos en el apartado previo, la circulación o cambio es una etapa esencial del aparato productivo, y en ese sentido el mercado, como espacio de intercambio y circulación de productos que son trabajo objetivado, es una institución necesaria para toda sociedad. Sin embargo, desde una perspectiva centrada en lo social, el mercado debería ser no un espacio de interacción de "individuos libres", sino uno de intercambio entre "individuos socialmente libres", con lo que se da, según Galcerán, "literalmente la vuelta a las tesis del liberalismo".[27] A grandes rasgos, lo que aquí se deja ver es que para Marx existe una potencia efectivamente emancipatoria en la idea de libre mercado, pero el capitalismo anula dicha potencia al generar, por una parte, una ilusión de libertad que en el fondo esconde formas de opresión veladas por las diferencias de clase, y al concebir, por otra parte, al mercado como centro unívoco de las relaciones sociales:

> El problema consiste en que, aunque los pactos [de mercado] sean factores importantes en un sistema social, éste no se reduce a tales interacciones sino que muestra estructuras transindividuales de diversa consistencia. Un caso claro lo presenta la discusión en torno al contrato de trabajo que, aunque formalmente libre, pues nadie fuerza al trabajador a firmarlo, no es realmente libre, ya que en una sociedad capitalista no hay posibilidad alguna de vivir para quien no tiene propiedad más que por medio del salario, y éste se obtiene mediante el trabajo. Las exigencias del sistema, unidas al imperativo de la supervivencia, fuerzan al trabajador al contrato que, una vez mercantilizada socialmente la fuerza de trabajo, está sujeto a las leyes habituales en la compra-venta de mercancías.[28]

En otras palabras, lo que señala la filósofa española sobre el discurso de Marx es su denuncia a la mercantilización no sólo del trabajo sino del propio trabajador. Esta apreciación nos lleva a preguntarnos: en un sistema donde la vida humana se vuelve objeto de mercado y está *sujeta* a las reglas de intercambio y valorización que rigen a cualquier otro tipo de mercancía, ¿cabe hablar realmente de libertad?

"El capital es libre", afirma Galcerán. "La libertad es el presupuesto y el ser del capital", pero "la dominación es su realización y su resultado".[29] El capital, precisa Marx, "no es una cosa, sino una relación social entre personas establecida por medio de

---

27 Montserrat Galcerán, *Deseo y Libertad. Una investigación sobre los presupuestos de las acción colectiva,* Madrid, Traficantes de Sueños, 2009, p.88.

28 Ibid, p.89.

29 Montserrat Galcerán, "Sujeto, libertad y alienación en una perspectiva 'marxista'", *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía, V,* Madrid, ed. Univ. Complutense, 1985, p.101.

cosas”,[30] de modo que el problema no se encuentra propiamente en el mercado ni en las riquezas que con éste se producen, sino en la manera en la que *cierto tipo de mercado* determina *cierto tipo de relaciones sociales*, específicamente aquéllas que constituyen formas de explotación, dominación y expropiación del trabajo ajeno. Sólo entendiendo que el capital no es la propiedad en sí misma ni el dinero utilizado para adquirir e intercambiar bienes, sino la relación resultante entre las personas que se someten a un modelo específico de mercado, es posible comprender la importancia que Marx atribuye a las instituciones económicas como reguladoras de las relaciones humanas y, de hecho, como garantes de la libertad social. Pero esta libertad sólo puede ser lograda en la medida en que se visibilice la interrelación que el mercado tiene con el resto de las etapas del ciclo de producción, y particularmente con el trabajo humano (“la sangre humana”, diría Marx) que se encuentra detrás de cualquier producto intercambiable.

Llegados a este punto, es momento de virar nuestra mirada a la otra gran corriente de pensamiento revolucionario que convivió con el de Marx a mediados del siglo XIX. Como es bien sabido, el anarquismo, a través de algunos de sus máximos representantes, mantuvo un intenso diálogo con el filósofo alemán, llegando incluso a coincidir con éste en históricos espacios de convergencia como la *Primera Internacional de Trabajadores*. Particularmente destacan los debates sostenidos entre Marx y los anarquistas Pierre Joseph Proudhon y Mijail Bakunin, siendo éste último, de hecho, su principal opositor en la *Primera Internacional*, al punto de que las diferencias entre ambos pensadores llevaron al colapso de dicha organización. Aunque debemos aclarar que este trabajo no pretende profundizar en el conflicto ideológico entre estas dos corrientes, para los fines de nuestro futuro análisis es necesario entender algunas de sus diferencias en torno al concepto de libertad, sobre todo porque dentro del movimiento de la cultura libre, y también dentro de algunos de los discursos más conocidos sobre la música ruidista, existen aún algunos rasgos de tensión, aunque también de reconciliación, entre estas dos maneras de entender lucha libertaria.

Lo primero que debemos considerar al hablar de la relación entre estas dos posturas es el hecho de que el anarquismo, a diferencia del pensamiento marxista que en su momento fue generado por un único pensador, o acaso dos,[31] es un entramado de filosofías diversas que, aunque convergen en algunos aspectos, pueden divergir e

30 Marx, *El Capital*, op. cit., p.682.

31 La discusión sobre el nivel de incidencia que tuvo Engels en el discurso de Marx excede el objetivo de esta investigación, si bien es importante dejar anotado que ésta es una cuestión importante que sería necesario tomar en cuenta si quisiéramos profundizar en las diferencias entre Marx y los anarquistas.

incluso contradecirse en mucho otros, de manera que al hablar de generalidades anarquistas estamos destinados a caer en discursos reduccionistas que pueden no ser sostenibles bajo ciertas perspectivas. No obstante, existe un relativo consenso de que la tradición anarquista se divide desde su origen en dos principales tendencias que se distinguen, entre muchas otras cosas, por su manera de entender la libertad. Por una parte tenemos a los llamados *anarco-indivualistas* (entre ellos Proudhon), quienes consideran que la libertad del individuo es el objetivo principal de la lucha social, por lo que los derechos individuales, entre ellos el derecho a la propiedad privada, deben ser prioritarios en cualquier programa revolucionario; por otra parte están los denominados *anarco-comunisitas* (entre ellos Bakunin), quienes se distinguen de los primeros por poner a la comunidad como núcleo de la organización social, rechazando la propiedad privada y promoviendo la cooperación y la compartición de recursos comunes. Como puede suponerse, Marx se distancia del anarco-individualismo por considerarlo representante de la actitud “robinsoniana” de la que hablamos previamente, esto es, por enfocar toda la atención en la liberación del individuo, ignorando las condiciones sociales e históricas que determinan las relaciones humanas. El anarco-comunismo, en cambio, comparte con el marxismo un proyecto socialista de revolución, y en ese sentido debemos mirar con más a detalle para entender las diferencias que llevaron a la separación histórica de estas dos corrientes.

El anarquismo comunista se distingue del marxismo en dos principales aspectos: primero, en el hecho de que Marx concebía a la economía como condicionante de cualquier cambio social, creyendo necesaria la transformación de los medios de producción y la superación del conflicto de clases, para únicamente después poder pensar en un proyecto de organización comunista como el que el anarquismo buscaba obtener de manera inmediata; y segundo, en la necesidad que Marx veía de establecer un Estado transitorio, gobernado por la clase trabajadora pero a fin de cuentas un poder autoritario, que permitiera sentar las nuevas bases económicas y disolver las clases sociales, para sólo después desintegrarse gradualmente hasta convertirse en una verdadera organización comunista que prescindiera de autoridades centrales. Mientras que para los anarquistas la idea de un Estado regulador contradecía el ideal socialista y estaba condenada al autoritarismo y la traición de sus propios principios, la idea de generar un proceso revolucionario espontáneo era vista por Marx como una serie de “retazos superficialmente hilvanados”, como una “fábula infantil”[32] que, por carecer de

32 Karl Marx, *Carta a Friedrich Bolte,* s/p.

un verdadero programa científico, estaba destinada al fracaso. En medio de este complejo debate, el tema de la libertad se vuelve un elemento central: los anarquistas, y particularmente los seguidores de Bakunin, acusaban a Marx de promover un Estado que inevitablemente privaría de libertad a los trabajadores, mientras éste replicaba que la libertad era un fin que tenía que ser obtenido mediante un proceso histórico que no podía prescindir de una etapa de centralización política. En ambos casos, sin embargo, existe un ideal compartido de sociedad en el que las personas sean libres pero al mismo tiempo co-dependientes en tanto miembros de una comunidad, de manera que lo que distingue a estas dos nociones no es el fin que persiguen, sino los medios que conciben como necesarios para alcanzarlo.

Para entender mejor la relación que existe entre el marxismo y el anarquismo comunista, particularmente en lo que respecta al tema de la libertad y su vinculación con la cultura, nos remitiremos nuevamente a Enríque González Rojo. En su artículo denominado *Divergencias y convergencias entre el anarquismo y el marxismo*, González Rojo argumenta que el anarco-comunismo y el marxismo se necesitan mutuamente para poder generar una teoría integral de la revolución anti-capitalista. Concretamente, lo que él plantea es que mientras que el marxismo aporta un marco científico al proyecto de emancipación comunista, enfatizando la necesidad de que éste venga amalgamado con una **revolución económica** que socialice los medios materiales de producción, el anarquismo busca una **revolución política** basada en el rechazo al autoritarismo: en la idea de que el poder debe ser también socializado; no obstante, ambos fallan al no advertir la necesidad de una **revolución cultural** que socialice los medios de producción intelectual y sirva de elemento unificador de las dos nociones anteriores. Dicho en sus propias palabras:

> Lo que tiene divididos al marxismo y al anarquismo es la carencia del concepto de clase intelectual y todo lo que implica. (...) Entre la contradicción que se establece entre la *determinación económica* [externa] (puesta de relieve por los marxistas) y la *determinación política* [interna] (exaltada por los anarquistas), existe una *determinación económico-política*, *externa-interna* que, como he dicho, no ha sido asumida ni por el marxismo ni por el anarquismo tradicionales: se trata de la segunda determinación externa del Estado y del tipo de revolución resolutiva que implica: la revolución cultural. [33]

33 Enrique González Rojo, "Divergencias y convergencias entre el anarquismo y el marxismo", *Dialéctica*, RevistaEscuela de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Puebla, No. 4, Enero de 1978, p.71.

Aunque está de más decir que los argumentos de González Rojo deben ser leídos en su contexto, y obviando el hecho de que en las últimas décadas han surgido voces y discursos destacables –como los casos antes mencionados de Bolívar Echeverría y de Adolfo Sánchez Vázquez– que analizan a fondo la dimensión cultural del proyecto socialista, lo que interesa dejar sentado ahora es la idea de que la llamada *revolución cultural* es un punto de convergencia entre los pensamientos marxista y anarquista. Como veremos en los capítulos posteriores, esto tiene especial relevancia para esta investigación porque Ruido Libre es, precisamente, una propuesta en la que convergen las dimensiones libertarias tanto de Marx como de los anarco-comunistas.

Pero si la denotada revolución cultural es considerada como punto de convergencia entre las dos posturas mencionadas, ¿por qué hasta ahora nos hemos enfocado exclusivamente en las ideas de Marx, sin hacer mayor realce de los preceptos anarquistas? Porque el enfoque de esta investigación está centrado en una crítica a la economía política del arte, y en ese sentido la teoría marxista nos ofrece un marco más adecuado para entender los sistemas de producción y la manera en la que estos sistemas determinan otro tipo de factores, como es el caso de las relaciones sociales y de las tendencias estéticas que surgen con algunas prácticas artísticas contemporáneas. Aunado a ello, otra razón fundamental para inclinarnos por la perspectiva marxista es la importancia que ésta otorga a la dimensión histórica de los procesos de revolucionarios, misma que se encuentra estrechamente vinculada al desarrollo tecnológico y a las implicaciones que éste tiene para el proyecto de liberación social. No obstante, hay que decir que el anarquismo –específicamente el anarco-comunismo– es un marco ideológico que subyace también a la noción de ruido libre, y que también desde su perspectiva sería posible analizar, aunque con otros objetivos, a este movimiento cultural.

Después de haber delineado las diferencias entre las nociones libertarias de Marx y de los anarquistas, es tiempo de volver al eje de nuestra exposición; aunque antes de ello, dada la importancia que la comprensión del concepto libertario de Marx tiene para el debate que iremos hilvanando en este trabajo, resumiremos en cinco puntos lo que hasta ahora hemos expuesto:

1. Para Marx **la libertad es una condición necesariamente social**, que aunque tiene también una dimensión individual, sólo puede ser lograda si comprendemos al individuo como parte de una comunidad y como ente históricamente determinado.

2. Marx no rechaza el hecho de que el mercado, en tanto parte fundamental del sistema de producción, es una institución económica necesaria para garantizar la organización y el intercambio social, pero sí declara que **el mercado capitalista, entendido como un sistema económico específico (ni único ni inevitable) determina relaciones de explotación y expropiación del trabajo ajeno**, por lo que, más allá de sus discursos libertarios, es en realidad un sistema de opresión y mercantilización de la vida que tiene como uno de sus máximos perjuicios el quererse posicionar como centro unívoco de las relaciones sociales.
3. En lo que respecta a la distinción entre el concepto de libertad en Marx y el de los anarquistas, cabe resaltar que para el primero **la libertad está determinada por los medios de producción y sólo puede conseguirse si éstos se socializan**, mientras que los segundos consideran que la libertad debe ser la premisa de todas las transformaciones (incluida la económica) que pudieran venir después.
4. Aunado a lo anterior, está la divergencia entre el marxismo, que cree necesaria una **centralización transitoria de las luchas libertarias que sirva para organizar y sentar las bases del proyecto comunista**, y el anarquismo que rechaza toda centralización política.
5. **La cultura, entendida como el conjunto de los medios intelectuales de producción, puede ser agente de una *revolución cultural* que sirva para socializar dichos medios**, y para sumarse a la socialización de los medios materiales de producción (revolución económica) y a la descentralización del poder (revolución política), en un proyecto de liberación social integral.

De los puntos anteriores, nos interesa subrayar el papel central que el mercado y el sistema de producción tienen para la noción socio-libertaria de Marx, pues estos elementos serán también centrales para el análisis que haremos, en el capítulo séptimo, de la libertad social que se encuentra implícita en las prácticas de *ruido libre*. Asimismo conviene, por las razones que expusimos en párrafos previos, destacar el concepto de *revolución cultural* que propone González Rojo. Habiendo enfatizado lo anterior, pasemos a nuestra siguiente sección, en la que confrontaremos las ideas de Marx con las condiciones sociales y tecnológicas de nuestro tiempo, particularmente en relación con el Internet y las tecnologías digitales. Para ello, retomaremos el marco conceptual de Hardt y Negri sobre la sociedad de los comunes e integraremos a nuestra discusión, a manera de *contrapunto*, las ideas de Marshall McLuhan sobre los medios de comunicación y su relación con la libertad humana.

1.3. Democracia y libertad en la Aldea Global: ¿hacia una sociedad basada en los comunes?

Dijimos ya que las ideas de Marx, aunque siguen siendo útiles para entender las formas de explotación y la "falsa libertad" que sustenta a las relaciones capitalistas, y aunque, en la opinión de autores como González Rojo, frente a las condiciones económicas y culturales de nuestro tiempo se vuelven particularmente necesarias, fueron concebidas en una época en la que los medios de producción, la tecnología y las condiciones sociales eran diferentes a las que rigen en la actual. Por esa razón, para evitar caer en anacronismos y en análisis carentes de una comprensión de nuestro propio contexto, es necesario considerar de qué manera los postulados marxistas se aplican a la realidad que estamos hoy en día viviendo. De manera más específica, para los fines de este trabajo es importante revisar cuáles son algunas de las implicaciones que la tecnología digital y la economía neoliberal traen consigo, y de qué modo éstas se relacionan con los campos particulares del arte y la cultura. Todo esto con el fin de hacer un balance justo sobre cuáles son las ideas del pensador alemán que mantienen vigencia y cuáles son, en cambio, las que requieren ser replanteadas para una comprensión más efectiva de los problemas que hoy en día nos aquejan.

Para comenzar este balance consideremos el concepto foucaultiano de *biopolítica*, particularmente desde la relectura que Hardt y Negri hacen de éste para referirse a una situación en la que "la potencia productiva del trabajo está transformándose en una potencia generadora de vida social".[34] Según dichos autores, el neoliberalismo se ha caracterizado desde hace algunas décadas por dar cada vez más valor al trabajo inmaterial que abarca los niveles cognitivo y afectivo, con el objeto último de convertir la subjetividad humana en el objeto más valioso de la producción. "Imágenes, información, conocimiento, afectos y relaciones sociales", nos dicen ellos, "están llegando a adquirir más peso que las mercancías materiales".[35] En estas circunstancias, cuando el valor es producido por actividades que se realizan fuera de la fábrica, la oficina y demás espacios típicamente laborales, las fronteras entre el trabajo y el tiempo libre se difuminan, por lo que el poder, para sacar el máximo provecho de esta nueva forma de economía, necesita convertirse en un agente biopolítico que pretende controlar la vida en su conjunto.

34 Hardt y Negri, *Commonwealth*, op. cit., p.147.

35 Ibid, p.146.

Si bien esto deriva en un panorama en el que la idea de revolución y transformación sistémica resultan francamente inverosímiles, pues el capitalismo se ha filtrado hasta en los resquicios más íntimos de nuestro ser, existe una contradicción inherente a esta problemática que es el hecho de que **el trabajo biopolítico, para poder generar valor, necesita de una abundante circulación y compartición de recursos comunes**. Si la intención inmediata del capital es privatizar la riqueza generada por el trabajo intelectual y afectivo, al bloquear la circulación de dicha riqueza el capital "advierte" que está perdiendo valor y capacidad expansiva, por lo que no le queda más opción que estimular la libre circulación de bienes comunes a pesar de ir en contra de su naturaleza privatizadora. "El capital se enfrenta [entonces] a una situación paradójica: cuanto más se ve obligado a buscar la valorización mediante la producción de conocimiento, más se sustrae a su control el conocimiento".[36] A gran escala, esto va instituyendo poco a poco nuevas capacidades democráticas que, de seguirse esparciendo, podrían dar lugar a "un nuevo tipo de poder, mediante el cual la multitud [sea] capaz de gestionar el común".[37] De manera más desarrollada, Hardt y Negri destacan tres capacidades que, a partir del trabajo biopolítico, modifican las condiciones del capital amenazando con destruir sus propios fundamentos:

> En primer lugar, mientras que en la era de la hegemonía de la producción industrial por regla general los capitalistas proporcionaban a los trabajadores los medios y los planes de cooperación que organizaban la producción, en la producción biopolítica el trabajo es cada vez más responsable de generar la cooperación. En segundo lugar, y por consiguiente, el trabajo biopolítico se torna cada vez más autónomo respecto al poder de mando capitalista, que tiende a bloquear la producción y a reducir la productividad allí donde interviene. En tercer lugar, y a diferencia de las formas de cooperación vertical y jerárquica dictadas por el poder de mando capitalista, el trabajo biopolítico tiende a crear formas de red horizontales. Estas tres características del trabajo biopolítico **–cooperación, autonomía** y **organización de red–** proporcionan sólidos cimientos para la organización política democrática.[38]

En este escenario existe, además, un elemento fundamental al que Hardt y Negri, aunque lo mencionan en distintas ocasiones, no le prestan suficiente atención, que es el advenimiento de la tecnología digital y el rol que ésta tiene en la mercantilización de los saberes, los afectos y las relaciones sociales, así como en la consolidación de

36 Ibid, p.273.
37 Ibid, p.355.
38 Ibid, p.354. [Las negritas son mías].

aquella nueva forma de organización político-económica presuntamente basada en los bienes comunes. Si pensamos, por ejemplo, en la manera en la que los teléfonos celulares y las llamadas "redes sociales" valorizan la comunicación, la información y la expresión afectiva, muchas veces sin que las personas se vuelvan siquiera conscientes de ello, podemos advertir un complejo entramado de relaciones de dominación que coinciden ampliamente con la noción mencionada de biopolítica. Pero al mismo tiempo, y nuevamente en sintonía con las ideas de Hardt y Negri, todas estas herramientas tecnológicas propician la comunicación global, el intercambio acelerado de información, el mercado directo y la gestión autónoma de espacios de producción a muy bajo costo, lo que en su conjunto provoca un ambiente propicio para la cooperación, la organización horizontal y la autonomía.

Entre los efectos "colaterales" de la creciente centralidad que el neoliberalismo y la tecnología digital han otorgado al trabajo biopolítico, existe uno que resulta especialmente relevante para nuestros intereses: la inclusión del arte en las cadenas productivas que sostienen al capital. Aunque éste es un tema que no nos toca desarrollar aún, sino que guardaremos para abordar con detalle en el tercer capítulo, es importante mencionar desde ahora que esto establece una diferencia esencial entre el capitalismo industrial que Marx analizó y el llamado *capitalismo cultural* o cognitivo que se deriva de la mercantilización de los recursos intelectuales. El arte, junto a todo tipo de producción cultural, genera en nuestros tiempos mercancías que pueden ser vendidas, compradas o rentadas, y que como cualquier otro producto son capaces de generar plusvalor a través de la expropiación del trabajo ajeno; pero esto tiene también una posible consecuencia que Antonio Negri, en una serie de cartas que fueron publicadas bajo el título de *Arte y Multitud*, describe con las siguientes palabras:

> En otras épocas, cuando el dominio capitalista aún no se había desarrollado sobre toda la sociedad, podía haber espacios en los que la autovalorización poética se tallaba un nicho de libertad [lo que coincide, dicho sea de paso, con la idea que Marx tenía del arte como un espacio de libertad humana]. (...) Pero cuando la subsunción real y total del capital sobre la sociedad es algo consumado, entonces la autovalorización artística se rebela [pues] su condición metafísica es la rebelión y el rechazo.[39]

Desde esta perspectiva, en la medida en la que el arte se ve subsumido por la lógica capitalista de la valorización, surgen nuevas formas de rebeldía que buscan recuperar la libertad perdida. Extendiendo esta idea al campo general de la producción cultural,

39 Antonio Negri, *Arte y Multitud. Ocho cartas*, trad. Raúl Sánchez, Minima Trotta, 2000, p.40.

vemos que el trabajo cognitivo, comunicacional y afectivo, además de ser un fructífero generador de bienes comunes, reacciona ante la amenaza de ser privatizado y se convierte en un agente revolucionario, constituyendo, quizás, la *revolución cultural* que Enrique González Rojo consideraba como el "tercer eslabón" del proyecto "anarco-marxista" de liberación humana.

A manera de síntesis, podemos decir que la valorización del trabajo inmaterial y el advenimiento de las tecnologías digitales han generado un efecto dual y contradictorio: al mismo tiempo que han trazado rigurosos sistemas de control biopolítico, han puesto en crisis algunos de los pilares capitalistas como son la jerarquización y la propiedad privada, al fortalecer sensiblemente la noción de lo común y propiciar la cooperación, la horizontalidad y la autonomía, lo que se deja ver de manera especial en los campos productivos del arte y la cultura. Ahora bien, aunque es evidente que todas estas circunstancias nos colocan en un contexto socioeconómico diferente del de siglos anteriores, en el fondo lo que tenemos no es otra cosa que una actualización del conflicto de clases, así como una confirmación de la máxima marxista de que el capitalismo se renueva, incesantemente, a través de sus propias crisis, aunque siempre un paso más cercano a la crisis definitiva que tarde o temprano provocará su destrucción.

Hasta este punto, por lo tanto, seguimos sin abandonar del todo la perspectiva de Marx, al menos en lo que respecta a los efectos contradictorios que la expansión del capitalismo tiene sobre la sociedad. Existe en este relato, sin embargo, un elemento adicional que no fue advertido por el filósofo alemán, y que de hecho tampoco reconocen explícitamente Hardt y Negri, pero que viene a ser la pieza que completa el rompecabezas conceptual de la propuesta analítica de este trabajo. Nos referimos a la idea de Marshall McLuhan de que los medios tecnológicos no sólo determinan las formas de producción, sino que provocan también una transformación epistemológica y un cambio radical en la manera de comprender y de relacionarnos con el mundo, tanto a nivel personal como en la red social que los medios tejen con sus posibilidades comunicativas.

Quizás la frase que mejor sintetiza el pensamiento de McLuhan es su famosa afirmación de que *el medio es el mensaje*. A diferencia de Marx, quien veía en los medios tecnológicos una *herramienta* resultante del trabajo acumulado, que sirve para acumular más trabajo y que sólo puede ser revolucionaria en la medida en que se aplique contrahegemónicamente para la emancipación de las clases trabajadoras, la

teoría mcluhaniana observa que los medios, a los cuales él consideraba como *extensiones del hombre*, albergan en sí mismos una transformación humana que es independiente de la aplicación específica que se les dé:

> El "mensaje" de cualquier medio o técnica es el cambio de escala, de pauta, de paso de ritmo que introduce en los asuntos humanos. El ferrocarril no introdujo en la colectividad humana el movimiento, el transporte, la rueda o el camino, pero sí aceleró y amplió la escala de las funciones humanas que acabamos de mencionar, creando clases totalmente nuevas de ciudades y nuevas especies de trabajo y diversión. Esto ha tenido lugar tanto si el ferrocarril funcionaba en un ambiente tropical como si lo hacía en un ambiente nórdico, y es algo totalmente independiente de la carga o contenido del medio ferroviario.[40]

Por supuesto, existe un abismo entre reconocer el enorme impacto que los medios tienen como ampliadores de las capacidades y de las experiencias humanas, y suscribir afirmaciones mcluhanianas, también famosas, como la de que "los marxistas se pasaron la vida tratando de promover una teoría cuando ya se había logrado la realidad", o la de que "lo que ellos llamaban lucha de clases era un espectro del antiguo feudalismo que se les aparecía en el espectro retrovisor".[41] La idea detrás de tales afirmaciones es que el comunismo era ya, y desde hacía más de un siglo, una realidad consumada que llegó con los nuevos medios tecnológicos sin necesidad de luchas sociales, lo que resulta ciertamente absurdo frente a la desigualdad generalizada que vemos todavía por doquier; no obstante, es verdad que Marx, con todo y el papel protagónico que los medios productivos tienen en su obra, no miró las implicaciones que éstos tienen sobre aspectos sociales como la diversión o la construcción de un imaginario colectivo, y tampoco analizó a profundidad el efecto de innovaciones tecnológicas de su momento como el fonógrafo o el telégrafo morse, que a pesar de no haber estado directamente relacionadas con la producción industrial que fue el centro de su análisis, transformaron las condiciones socioculturales del siglo XIX. "Los efectos de los medios de comunicación son nuevos ambientes, tan imperceptibles como el agua para el pez, subliminales en su mayoría",[42] nos dice McLuhan, con lo que "disculpa" a Marx por no haberse percatado del cambio social que estaba teniendo lugar al mismo tiempo que se fraguaba la primera revolución comunista.

---

40 Marshall McLuhan, *La comprensión de los medios como las extensiones del hombre,* México, ed. Diana, 1969, pp.30,31.

41 Marshall McLuhan, *Contraexplosión,* trad. Isidoro Gelstein, Buenos Aires, Paidos, p.140.

42 Ibid, p.22.

Partiendo de lo anterior, y en buena medida influido por los descubrimientos neurocientíficos de la segunda mitad del siglo XX, McLuhan desarrolló una teoría sobre cómo la preponderancia de las funciones de alguno de los dos hemisferios cerebrales generaba dos posibles tendencias socioculturales: en el caso de que el hemisferio izquierdo, primordialmente encargado de las funciones lingüísticas, organizativas y racionales, sea dominante en una determinada cultura, la sociedad privilegiará las relaciones lineales, la jerarquía y el control, aspectos que metafóricamente son asociados con la visión y por ende con una *cultura visual*; en el caso contrario, cuando las funciones táctiles, afectivas y holísticas del hemisferio derecho son las dominantes, tendremos un entorno social que prioriza la simultaneidad, la abstracción y la creatividad, rasgos que se asocian con la audición y son la base de una *cultura acústica*. Según este modelo, el surgimiento de los medios electrónicos provocó una ruptura con la cultura visual que desde la invención del alfabeto se había venido consolidando, y que tuvo su cenit cuando la imprenta hizo de los libros un medio masivo; esa era la llamada *Galaxia Gutemberg*, base del ideal modernista y eurocéntrico de humanidad, que se vio trastornada con la irrupción de la electricidad y de cultura acústica que ésta trajo consigo: “el alfabeto separó y aisló el espacio visual de muchos otros tipos de espacios sensoriales”; “la actual era electrónica, en su inescapable confrontación con la simultaneidad, presenta la primera amenaza seria al dominio de 2500 años del hemisferio derecho”.[43]

Pero ¿por qué es relevante hablar ahora de las teorías mcluhanianas sobre el impacto de los medios y sobre el giro cognitivo-cultural que éstos han propiciado? Porque nos brindan una visión complementaria de cómo las tecnologías digitales, además de ser agentes de una transformación en los sistemas de producción que determinan la economía, constituyen un cambio radical en la manera en la que individuos y comunidades se comunican entre sí y generan, en conjunto, nuevos conocimientos y formas de concebir la realidad. A este respecto, es significativo el hecho de que McLuhan, al igual que Marx y “sus voceros” Hardt y Negri, considera que la dirección que la humanidad está siguiendo a partir de tales cambios es la de una sociedad basada en lo común. Según el canadiense, las tecnologías electrónicas están llevando a la humanidad entera a un re-tribalización extendida que reivindica formas comunitarias de sociedad que se habían perdido con la propagación de la cultura visual: es de ahí que surge el famoso concepto de *Aldea Global*, que se refiere a una comunidad planetaria

43 Marshall McLuhan y Bruce Powers, *La Aldea Global*, trad. Claudia Ferrari, Barcelona, Gedisa, 1993, pp. 69,72.

que se organiza bajo un modelo tribal que deja atrás el individualismo y la exaltación de lo *privado*, ambos aspectos fundamentales para el (supuestamente) caduco modelo del capital: “la virtud de la tribu es el vicio capitalista”; “cuando estemos preparados (...) tendremos que anunciar al mundo (...) el fin de la sociedad individualista y la marcha de regreso a los modos tribales”.[44]

Es claro que la noción comunitaria de McLuhan tiene puntos de convergencia con la propuesta de Hardt y Negri, particularmente en lo que respecta a la idea de que la economía inmaterial está poniendo la subjetividad misma como objeto central de los procesos productivos, provocando una reivindicación extendida de lo común como un terreno social distinto de lo público y de lo privado. Es necesario notar, sin embargo, que existen también marcadas diferencias entre ambas propuestas, sobre todo en la medida en que la primera está basada en la teoría marxista mientras que la segunda se coloca explícitamente en contraposición al marxismo. Una de las divergencias más importantes entre los pensamientos marxista y mcluhaniano es que para Marx el comunismo es un estadio futuro que sólo podrá alcanzarse después de un largo recorrido histórico que, aunque conoce formas pasadas de organización tribal que resultan efectivamente comunales, no pretende regresar al tribalismo de las sociedades prealfabéticas sino construir una nueva “forma superior de la sociedad cuyo principio fundamental sea el pleno y libre desarrollo de cada individuo”.[45]

A este último respecto, cabe señalar que la concepción que McLuhan tiene de lo tribal no necesariamente implica procesos de libertad y democracia radical, objetivos que sí persigue la teoría de Hardt y Negri, sino que tiende a desembocar en un sistema de control masivo en el que lo común se convierte en una forma de anular la singularidad del individuo y convertirlo en un engrane más de la gran mente colectiva que es la red electrónica: “todas las personas entiendan o no los procesos de transmisión de datos computarizados a alta velocidad, perderán sus viejas identidades privadas. Lo que se sepa, estará a disposición de todos. De modo que en ese sentido, todos serán nadie”.[46] Evidentemente, es difícil hablar de libertad en una “aldea global” donde se vigila permanentemente a todos los ciudadanos, controlando su tiempo y su economía, e incluso administrando sus deseos y vínculos sociales a través de redes de comunicación masiva; por otra parte, no parece fácil hablar de democracia cuando los

44 McLuhan, *La comprensión de los medios*, op. cit., pp.287-288.

45 Marx, *El Capital*, op. cit., p.528.

46 McLuhan y Powers, *La Aldea Global*, op. cit., p.132.

medios de regulación social están administrados por un pequeño grupo de empresarios y son, por lo tanto, inaccesibles para la gran mayoría de personas en el mundo. ¿Qué sería, entonces, lo que haría falta para que el giro tecno-cultural que tenemos frente a nosotros nos conduzca a una sociedad comunitaria como la que Marx anunciara, y no a una tecnocracia como la que el canadiense predijo?

Muchos dirían que lo que le falta al diagnóstico de McLuhan es recuperar la lucha de clases como un problema fundamental para enfrentar la realidad contemporánea; otros contestarían que la superación del conflicto de clases y la democratización de los medios productivos tampoco es suficiente para garantizar el "comunismo verdadero", pues existen muchas otras dimensiones humanas y sociales que se ven transformadas con el advenimiento de nuevos ambientes culturales. Sintetizando todo lo anterior, llegamos a la conclusión de que la coyuntura histórica que estamos viviendo requiere de un abordaje integral de ambas dimensiones: **sólo considerando la correlación existente entre la economía, la cultura y el poder que, en ambos terrenos (el económico y el epistémico-cultural), unas clases ejercen sobre otras, podemos *imaginar* un cambio social que corresponda con nuestro ideal libertario**.

El sociólogo español Manuel Castells, hablando específicamente de los efectos de Internet sobre las sociedades contemporáneas, nos propone un análisis que ofrece algunas claves para abordar los cambios sociales de nuestro tiempo desde una dimensión integral como la que estamos sugiriendo:

> En el último cuarto del siglo XX coincidieron tres procesos independientes, que han derivado en una nueva estructura social basada predominantemente en las redes. Las necesidades de la economía de flexibilidad en la gestión y de globalización del capital, la producción y el comercio. Las demandas de una sociedad en la que los valores de la libertad individual y la comunicación abierta se convirtieron en fundamentales. Y, en fin, los extraordinarios avances que experimentaron la informática y las telecomunicaciones, y que han sido posibles gracias a la revolución microelectrónica.[47]
>
> La comunicación consciente (el lenguaje humano) es lo que determina la especificidad biológica del ser humano. Como la actividad humana está basada en la comunicación e Internet transforma el modo en que nos comunicamos, nuestras vidas se ven profundamente afectadas por esta nueva tecnología de la comunicación.[48]

47 Manuel Castells, *La Galaxia Internet,* Barcelona, Areté, 2001, p.16.
48 Ibid, p.18.

Como puede observarse, Castells crea un puente entre el análisis de Hardt y Negri sobre la paradójica flexibilidad económica del capitalismo neoliberal y el principio mcluhaniano de que los medios de comunicación, y muy particularmente los medios electrónicos, transforman a la sociedad desde el nivel cognitivo del lenguaje, con todas las implicaciones que esto tiene para la vida humana. Destaca en aquel fragmento el papel que se da a la libertad (si bien a la libertad individual), aunque debemos decir que el español es cuidadoso en subrayar que de su propuesta "no se deduce que todos seamos libres por fin gracias al Internet".[49] Esta innovación tecnológica, de acuerdo con su postura, no hace más que potenciar las luchas históricas y las contradicciones que emergen cuando los riesgos crecen a la par de las formas de resistencia: "Internet no es una utopía ni una distopía, es el medio en que nosotros nos expresamos –mediante un *código* de comunicación específico que debemos comprender si pretendemos cambiar nuestra realidad".[50]

Justamente con el ánimo de comprender el "código" que sirva para cambiar las condiciones sociales de nuestro contexto, hemos dicho ya que el pensamiento de Marx requiere de una actualización que considere los cambios económicos que el trabajo biopolítico trae consigo; hemos dicho también que las tecnologías digitales juegan un rol importante en este escenario, sobre todo en la medida en que sirven como herramientas de dominación pero también de liberación de los individuos frente al capital; hemos comentado el impacto que los cambios económicos tienen en el arte y la cultura; y hemos sugerido que el análisis marxista puede ser complementado con la idea mcluhaniana de que los medios tecnológicos generan nuevos ambientes culturales que atraviesan la subjetividad humana. Sin embargo, todo lo anterior no nos basta aún para discernir cuáles son los puntos que debemos cuidar para no hacer de nuestros marcos teóricos herramientas analíticas descontextualizadas, faltas de una comprensión de circunstancias históricas que en las épocas respectivas a cada uno de nuestros autores no podían haber sido previstas. Cerraremos este apartado, por lo tanto, comentando algunos elementos de ambas propuestas teóricas que, de no ser tomados en cuenta, vendrían a limitar su pertinencia para una comprensión justa del presente.

En lo que respecta a Marx, un primer elemento a resaltar es el condicionamiento que su contexto geográfico, político e intelectual impuso sobre su manera de entender los fenómenos sociales. Desde un lente profundamente evolucionista que veía en Europa la

49 Ibid, p.19.
50 Ibid, p.20.

cuna de la civilización moderna, este filósofo estaba convencido de que "la sociedad burguesa es la más compleja y desarrollada organización histórica de la producción", y de que a través de ésta es posible "comprender la organización y las relaciones de producción de todas las formas de sociedad pasadas, sobre cuyas ruinas y elementos ella fue edificada y cuyos vestigios, aún no superados, continúa arrastrando".[51] Es así que la crítica que Marx hizo al capital se encuentra atravesada por el propio pensamiento capitalista, a saber por las nociones cientificistas, progresistas y dialécticas que son indisociables del proyecto cultural de la burguesía. Si bien la posición histórica y social del autor del *Capital* hace inevitable esta situación, lo preocupante es que muchos de los proyectos que han dado continuidad a su discurso, tanto en el plano político como en el económico y el filosófico, reproducen este "punto ciego", excluyendo de su análisis cualquier elemento que no se ajuste al ideal civilizatorio que se consolidó durante el llamado "siglo de las luces". Según el sociólogo venezolano Edgardo Lander, el marxismo, "al asumir en lo fundamental las concepciones y prácticas en relación a verdad, ciencia y tecnología que han sido dominantes en el mundo occidental, ha encontrado insuperables limitaciones en su capacidad de crítica a la sociedad capitalista", lo que lo ha llevado a una "imposibilidad de pensar otro mundo alternativo a la sociedad tecnológica altamente centralizada y unidimensionalmente productivista, desarrollada históricamente por el régimen del capital".[52] Hace falta, por lo tanto, repensar la crítica al capitalismo desde una perspectiva que tome en cuenta, por ejemplo, los saberes que los pueblos originarios tienen para ofrecer al objetivo de generar modelos sociales alternativos, que rompa con las desigualdades de género, de raza y de clase que se siguen manifestando en una forma particular de concebir y reproducir el orden social, y que cuestione la relación que el ser humano tiene con la naturaleza, con el tiempo, con la historia y con aspectos de su propia subjetividad (afectos, espiritualidad, etc.) que durante siglos han sido excluidos por la ciencia.

Un segundo elemento de la teoría marxista que es necesario reconsiderar es la concepción que ésta tiene del proletariado como clase destinada a liberar a la humanidad de las cadenas del capital. Una de las razones que existen para cuestionar dicha premisa la había ya señalado Bakunin, en pleno siglo XIX, cuando criticaba a Marx por creer que el proletariado constituía una masa social homogénea predispuesta

---

51 Karl Marx, *Grundrisse*, op.cit., p.26.

52 Edgardo Lander, *Contribución a la crítica del marxismo realmente existente: verdad, ciencia y tecnología,* Caracas, ed. El perro y la rana, 2008, p.11.

luchar por el bien común. A propósito de la revolución proletaria, que requería de un Estado transitorio que sentara las bases para que la clase trabajadora pudiera gobernarse a sí misma, el anarquista ruso afirmaba que "donde existe el Estado existe inevitablemente la dominación, por consiguiente la esclavitud; el Estado sin la esclavitud –abierta o enmascarada– es imposible".[53] Como si estuviera viendo de frente el lado más terrible del estalinismo, del maoísmo o del gobierno camboyano de Pol Pot, Bakunin entendió que ni el proletariado ni ninguna otra clase social son entidades homogéneas que pueden ser representadas por una élite pequeña, sin que ésta termine dominando autoritariamente a las mayorías. Nos encontramos, por ende, ante la necesidad de sustituir el proyecto de un Estado coercitivo por el de una sociedad capaz de autogobernarse de manera efectiva, y para ello es fundamental que las bases sociales tengan acceso no sólo a los medios de producción, sino también a los medios culturales sin los cuales no es posible construir la democracia. Aquí viene nuevamente a colación el concepto de revolución cultural que González Rojo propusiera, tal como él mismo nos explica cuando dice que "si el proletariado fuese una clase homogénea, la frase de Marx 'el proletariado elevado al status de clase gobernante' tendría un claro sentido emancipador"; sin embargo, dado que "la noción del **proletariado** oculta la diferenciación material (...) entre los **que saben** y los **ignorantes**, el sentido real de esa frase (...) es la usurpación intelectual –tecnoburocrática– de la revolución obrero-campesina".[54] De todo aquello podemos concluir, por una parte, que los esfuerzos libertarios que a lo largo del siglo XX han surgido en materia artístico-cultural, y particularmente los que vienen surgiendo de unas décadas a la actualidad, tendrían que ser considerados con mayor atención que la que le han prestado la mayoría de los filósofos y políticos marxistas (incluyendo al propio Marx); y por otra parte, que la definición marxista de las clases sociales no nos basta para entender los movimientos anticapitalistas del presente. Hace falta explorar nuevas formas de entender la fuerza popular, y para ello es importante tomar con seriedad nociones como la que Hardt y Negri desarrollan cuando hablan de la *multitud* como una fuerza colectiva que, desde la base social, lucha por modificar sus propias condiciones de vida.[55]

Pasamos ahora a un tercer elemento que tiene que ver con la forma en la que estos últimos autores conciben la economía biopolítica. Tal como explicamos con

53 Mijail Bakunin, *Estatismo y anarquía*, Buenos Aires, Utopía Libertaria, 2004, p.209.

54 González Rojo, *La actualidad de Marx en el siglo XXI y el resurgimiento de la autogestión*, op.cit, p.51.

55 Cf. Michael Hardt y Antonio Negri, *Multitud: Guerra y democracia en la era del imperio*, Barcelona, Debate, 2010.

anterioridad, las nuevas formas de producción han provocado un tipo de mercado en el que la subjetividad humana se vuelve uno de los productos más preciados del capital. Esto trae por consecuencia que ya no es posible distinguir con claridad las fuerzas de explotación que oprimen al trabajador de sus propios deseos de trabajar continuamente, y algunas veces no es posible tampoco diferenciar el tiempo laboral del tiempo libre. Por supuesto, esta falta de claridad aplica principalmente a cierto tipo de trabajo inmaterial que se confunde con actividades de ocio (por ejemplo, el trabajo que se genera inadvertidamente cuando se utilizan redes sociales como Facebook o cuando se trabaja cómodamente desde el hogar), y no elimina la oposición entre trabajadores y patrones que sigue existiendo en las empresas tradicionales, en las fábricas o en otros tipos de trabajo asalariado. No obstante, la creciente relevancia que los "trabajos invisibles" y las formas inadvertidas de "explotación voluntaria" han cobrado en las últimas décadas, sobre todo a raíz de que el Internet y los dispositivos móviles permiten una comunicación permanente entre empleados y empleadores, nos confronta con mecanismos de explotación que no se pueden comprender del todo desde la caracterización marxista del capital. Entre los aspectos que estas formas novedosas de explotación convocan a repensar, se encuentra el de la lucha que los sectores oprimidos, para poderse liberar de sus ataduras, tendrían que tener contra su propio deseo –o contra el deseo que, aunque teóricamente les sea impuesto por el capital, las personas reconocen como propio. Es aquí donde se vuelve necesario romper con los supuestos antagonismos que algunos teóricos observan entre el marxismo y algunas corrientes filosóficas del siglo XX que analizan a profundidad el tema del deseo, por ejemplo las que se sintetizan en los escritos de los franceses Michel Foucault, Gilles Deleuze y Félix Guattari.

Finalmente, en lo que respecta a las limitaciones de Marx para comprender las circunstancias presentes, mencionaremos un último punto que, aunque por razones de enfoque es el único que no será desarrollado en capítulos posteriores, de manera indirecta se encuentra estrechamente relacionado con el tema general de nuestro análisis. Nos referimos al hecho de que hoy, a diferencia de la época en la que Marx vivió, la humanidad se encuentra en una crisis ecológica que pone en riesgo su propia supervivencia. Según afirma el filósofo Enrique Dussel, "la vida, (...) la aproximación de la muerte de la especie humana le es indiferente al capital: su racionalidad se funda en su existencia abstracta y no en la afirmación de la vida humana".[56] Si bien es cierto

56 Enrique Dussel, *16 Tesis de economía política: interpretación filosófica*, México, Siglo XXI, 2014, p.226.

que Marx supo ver en su momento que el capital "consumía sangre humana" y sacrificaba la vida de los trabajadores con tal de alimentar su propio desarrollo, la situación en la que nos encontramos hoy en día trasciende por mucho tales consideraciones: ya no se trata solamente de la subsunción de la vida del trabajador, sino de un riesgo latente de que la humanidad entera desaparezca de la Tierra, incluyendo a las personas que más se han visto beneficiadas de los excesos capitalistas. Siguiendo la argumentación de Dussel, "esta gravísima situación nos exige pensar **con imaginación creadora** los supuestos de una economía futura trans-capitalista",[57] que deje de ser "la *ciencia de la reproducción, desarrollo cuantitativo y acumulativo de capital*, para transformarse en *un subsistema de la ciencia ecológica como afirmación y crecimiento cualitativo de la vida".*[58] Interesante giro el que propone este filósofo: dejar de pensar las alternativas sociales sobre la base de un pensamiento económico, para pensarlas a partir de una concepción ecológica que trascienda los problemas de la producción para cubrir aspectos todavía más urgentes de la vida humana. Hay que tener cuidado, sin embargo, de creer que esta postura resta importancia a los factores económicos; por el contrario, algo que se enfatiza una y otra vez en el trabajo más reciente de Dussel es que la crisis ecológica se encuentra, en buena medida, provocada por un sistema económico irracional y por una forma de sociedad sustentada en los preceptos modernistas:

> En efecto, la vida en el planeta (...), de la cual el ser humano es *efecto* (...), es puesta a riesgo por el criterio formal del capital. Este criterio se define como el aumento de la tasa de ganancia, que se opone en definitiva a la existencia misma de la vida.[59]

Sobre la relación de esto último con el tema de nuestro estudio, dejaremos anotadas dos consideraciones: primeramente, la de que la transformación cultural sobre la que hablaremos tendidamente no sólo afecta la producción artística (aunque en ella nos vayamos a enfocar), sino que implica un cambio epistemológico profundo que incluye un replanteamiento sobre el modo en el que nuestras formas de producir afectan la vida e impactan la ecología a nivel global; y en segundo lugar, la de que la lucha por el libre acceso y la libre circulación de la información y del código, asuntos que serán tratados cuando hablemos de los movimientos de cultura y software libres (capítulo 2), no se reduce a un problema de programas de cómputo o de derechos autorales, sino que toca aspectos de la vida tan importantes como el código genético o la liberación de patentes

57 Ibid, p.186. [Las negritas son mías].

58 Idem. [Las cursivas son del original].

59 Ibid, p.222. [Las cursivas son del original].

médicas. Cuando observamos los problemas que actualmente tienen lugar en relación con las semillas y alimentos transgénicos, con la clonación de algunas especies bacteriológicas, vegetales y animales, e incluso con la clonación humana y con la alteración de nuestro propio código genético, cabe preguntarnos si el panorama más aterrador sería la extinción de la vida sobre la Tierra, o la subsunción total, por parte de un capitalismo completamente desenfrenado, de una vida que ya no pueda ser llamada humana. Los panoramas son diversos y van desde las visiones apocalípticas hasta las nuevas utopías, pero si de algo podemos estar seguros es de que el manejo que hagamos de la información, de nuestra propia información que es resultado del trabajo de una humanidad globalizada, será determinante para el destino que nos toque vivir, tanto a los seres humanos como al resto de las especies del planeta, en las décadas y siglos venideros.

Llegados a este punto, no nos queda más que señalar algunos rasgos del pensamiento de McLuhan que debemos también reconsiderar a la luz de las condiciones de nuestro siglo. Pese a que este pensador vivió en una era más cercana a la nuestra, habiendo tenido la posibilidad de analizar un mundo que había pasado ya por las guerras mundiales, por la invención de las computadoras y de los satélites artificiales, un error común es creer que su teoría puede ser aplicada directamente para explicar el impacto social que el Internet y otros medios contemporáneos tienen. Esto suele devenir en visiones extremistas que van desde la exaltación de una nueva era de interconexiones ilimitadas, hasta la denuncia de un estado de control y vigilancia masiva en el que la subjetividad se ve suplantada por la maquinaria tecnocrática que los nuevos medios constituyen. Al respecto, el comunicólogo Ricardo Diviani opina lo siguiente:

> Tanto las miradas que avizoran un futuro promisorio como aquellas que tienen sus reparos y temores con respecto a los efectos de las tecnologías sobre las sociedades y su cultura suelen estar basadas en una concepción determinista. Más de una vez, el entusiasmo ante nuevos artefactos deviene en una serie de consideraciones sobre sus efectos que se deducen de aspectos técnicos, olvidando que aquéllas son parte constitutiva de procesos sociales y culturales.[60]

Ciertamente, el análisis mcluhaniano suele estar enfocado en los efectos que los medios tecnológicos tienen sobre el ser humano, incluso a nivel neurológico, pero poco dicen sobre el rol que las personas tenemos en la creación y aplicación de tales medios.

---

60 Ricardo Diviani, “Marshall McLuhan en el nuevo milenio. Notas para el abordaje de la relación entre cultura, tecnología y comunicación”, *Lo que McLuhan no predijo*, Eduardo Andrés Vizer (ed.), Buenos Aires, ed. La Crujía, 2014, p.171.

Aunque esta falta de énfasis en la dimensión sociopolítica del desarrollo tecnológico no evitó que las ideas de McLuhan permitieran entender diversos rasgos sobre la relación entre el hombre y sus artefactos, sobre todo en lo que se refiere a los medios eléctricos, hemos llegado al punto en el que este entendimiento no nos basta para saber cómo relacionarnos con las tecnologías de nuestra era. Si de por sí, en palabras de Diviani, "no se puede separar tecnología y sociedad, porque toda tecnología es social al tiempo que las sociedades son, fundamentalmente, tecnológicas",[61] en el caso de medios como Internet y los teléfonos celulares, que se incorporan a nuestra vida de manera permanente y que construyen redes planetarias que operan prácticamente a la velocidad de la luz, resulta aún más urgente divisar la agencia que las personas tenemos, en tanto miembros de un entramado social, político y económico, en el uso que damos a nuestras "extensiones". Los medios determinan, es verdad, y es verdad que controlan muchos aspectos de nuestra vida. Pero como sugieren los investigadores Eduardo Vizer y Helenice Carvalho, "el problema del control que nos ocupa aquí no es de naturaleza técnica, sino sociopolítica (...). Éste es el problema fundamental de nuestro tiempo: tecnología e *información para quiénes, cómo y para qué fines*".[62]

En relación con la opinión de Vizer y Carvalho, es importante decir ahora que, al no haber puesto énfasis en la responsabilidad que los seres humanos tenemos sobre el uso de nuestros medios, era de esperar que McLuhan tampoco considerara la posibilidad de que países y culturas periféricas a los centros de desarrollo tecnológico pudieran cobrar relevancia en un panorama tecnopolítico global. Aquí tenemos una segunda limitante de su teoría, que es su certidumbre de que el rumbo de la humanidad se encuentra en manos de las potencias que combinan una fuerte innovación técnica con un ambiente cultural "acústico", con lo que se refiere básicamente a Estados Unidos y en ciertos aspectos a Canadá. Hay un nivel, por supuesto, en el que el escenario global coincide con esta forma de entender la distribución de agencias y determinaciones sociales, pero existen otras dimensiones que son igualmente importantes y que sencillamente escapan de la visión del canadiense.

¿Qué tendría que decirnos él, por ejemplo, del papel que los gobiernos progresistas de América Latina están teniendo como creadores de nuevos modelos económicos que están abriendo campos de exploración y debate en un terreno minado de crisis

61 Ibid, p.172.

62 Eduardo Vizer y Helenice Carvalho, "El ojo de Dios: conectados y vigilados. Los medios como ecología del poder", *Lo que McLuhan no predijo*, Eduardo Andrés Vizer (ed.), Buenos Aires, ed. La Crujía, 2014, p.305.

económicas, ecológicas y sociales, donde las políticas europea y estadounidense se encuentran estancadas y faltas de alternativas?; ¿y qué tendría que opinar sobre la relevancia política que los pueblos originarios están cobrando en diversas regiones del planeta, o sobre los saberes milenarios que estos pueblos ofrecen, en contraposición a la perspectiva tecnocéntrica, a la tarea de superar los obstáculos mortíferos que la destrucción ambiental está trayendo consigo?; ¿qué pensaría, por otro lado, de las movilizaciones globales que están siendo protagonizadas por la sociedad civil de cientos de ciudades en el mundo, en las que las personas "comunes y corrientes" se apropian de los medios tecnológicos para comunicarse de manera rápida y eficaz, para difundir lo que observan y para *expresarse creativamente* ante un público multitudinario que las escucha desde los rincones más alejados del planeta?; ¿y qué diría, finalmente, de la expansión que algunos movimientos que están en contra de la estructura corporativista –para la que él mismo trabajó durante buena parte de su vida–, movimientos que luchan contra la privatización de las redes de comunicación y del conocimiento necesario para generar y operar las plataformas tecnológicas, tienen en la actualidad? Como vemos, son muchos los fenómenos que escapan a la visión tecnológicamente determinista que se deja asomar en varios de los escritos de McLuhan, por lo que es importante tomar distancia de dicha visión y reconocer que el futuro no sólo depende de las empresas y gobiernos que crean los medios tecnológicos desde "el norte", sino también de las luchas que desde el *sur global* los utilizan para fines diversos a los de sus desarrolladores.

Para concluir con esta lista de advertencias, nos remitiremos a la opinión del artista y sociólogo francés Hervé Fischer, quien considera que existen cinco errores comunes que surgen cuando las ideas mcluhanianas se toman como pronósticos hoy en día consumados, como premoniciones que explican, con precisión, las condiciones tecno-culturales de nuestra era. El primer error consiste en que "el código binario de las tecnologías digitales no constituye [como pensaba McLuhan] una ruptura respecto al alfabeto fonético",[63] sino que es el desarrollo más potente al que hasta ahora ha llegado el código alfabético; la segunda equivocación es el pensar que los libros electrónicos constituyen una ruptura con la "época de Gutemberg", siendo que "el libro tradicional de papel impreso queda paradójicamente como modelo ineludible para cualquier éxito de una imitación electrónica";[64] el siguiente error que Fischer menciona es creer,

63 Hervé Fischer, "McLuhan, el último pensador genial de la era de fuego", *Lo que McLuhan no predijo*, Eduardo Andrés Vizer (ed.), Buenos Aires, ed. La Crujía, 2014, p.316.

64 Idem.

siguiendo nuevamente a McLuhan, que los medios electrónicos traen como consecuencia un decaimiento de la escritura y una nueva hegemonía de la cultura oral, cuando hoy en día "se tipografía más y más textos que nunca";[65] el cuarto de estos errores, estrechamente relacionado con el segundo, es pensar que el libro –la *cultura visual* que el libro representa– está desapareciendo, cuando en realidad nos encontramos ante un "gran progreso tecnológico de la imprenta –ya sea mecánica o ahora numérica– y una extraordinaria nueva posibilidad de acceso al libro",[66] esto independientemente de la proliferación de otros formatos de comunicación como las grabaciones sonoras o el video; y la quinta falacia es creer que los recursos digitales implican necesariamente conductas sociales interactivas, colectivas, "tribales", que contravengan el supuesto individualismo que McLuhan asociara con la cultura del libro, mientras que los "rituales colectivos" que éstas propician, al ocurrir en línea, a distancia y de manera anónima, "representan de manera inevitable simulacros muy limitados, sin competencia con la gestualidad de proximidad y la interactividad visual de las ferias tribales".[67] En resumen, lo que Fischer nos advierte es que las nuevas tecnologías no deben ser pensadas como herramientas unidireccionales, estables, que rompen de manera inequívoca con la cultura alfabética. Por el contrario, el entorno digital ofrece un panorama complejo, multidireccional y contradictorio, en donde el cambio cultural que McLuhan anunciara es sólo una fracción de un proceso donde el cambio y la permanencia, el control y la resistencia, muchas veces son indistinguibles.

Debemos cuidarnos, sin embargo, de no caer en "relativismos absolutos" (¡vaya oxímoron!) que inhiban la curiosidad y el esfuerzo analítico que se requieren para entender "los secretos" de nuestra era. El hecho de señalar el peligro existente en la idealización de los discursos marxista y mcluhaniano, y junto a ellos en la de cualquier otro discurso, no minoriza los peligros que el escepticismo teórico implica, sobre todo en una época en la que uno de los principales nichos de inversión, una de las agendas prioritarias de empresas, universidades y gobiernos a lo largo y ancho del planeta, se constituye de propaganda destinada a convencer a la sociedad de que *no existen determinismos que valgan para luchar contra la determinación de lo inevitable*. Dicho de otro modo, bajo la idea de que "todo determinismo es una visión superficial e incompleta del mundo", se nos convence de que no es posible tomar las determinaciones necesarias para decidir, en términos tanto individuales como sociales,

---

65 Ibid, p.317.

66 Idem.

67 Ibid, p.318.

cómo queremos vivir nuestros presente y qué futuro queremos dejar a las generaciones venideras. Deslindándonos de las perspectivas que, sea en nombre del capital o del supuesto “pensamiento crítico”, clausuran la posibilidad de utilizar el pensamiento para construir críticamente la realidad, nuestra intención será la de estudiar algunas prácticas artísticas que se encuentran hoy en día *determinando* nuevos modos de entender la creación humana. Para este objetivo, nos dejaremos acompañar por Marx y por McLuhan, desde una lectura que aproveche sus aportaciones sin dejar de reconocer sus limitantes.

Acaso ese código del que nos hablaba Castells tiene que ver no sólo con una comprensión de los lenguajes específicos que tecnologías como el Internet utilizan, sino también con un replanteamiento sobre la forma en la que construimos teorías, análisis, conocimiento: con la forma en la que releemos a los autores del pasado al mismo tiempo que nos convertimos en *autores creadores* del presente. Acaso esto implique abrir puentes entre tradiciones intelectuales que a primera vista parecen irreconciliables, y conectar asimismo campos culturales, como la ciencia y el arte, que a lo largo de los últimos siglos han mostrado una marcada tendencia a separarse.

1.4. Epílogo primero: los ruidos del optimismo trágico

Hacia la década de 1990, se popularizó el término de *generación X* para referirse a una supuesta “generación perdida” o “generación de la apatía”, que se caracterizaba por ser pasiva frente a los cambios sociales y por dedicarse a consumir, sin mayor preocupación, los frutos que el capitalismo le daba siempre y cuando tuviera acceso a una cantidad mínima de dinero. Algo que se suele decir sobre los miembros de esta generación, a saber quienes nacieron entre 1970 y 1980, es que al vivir la caída del Muro de Berlín siendo adolescentes naturalizaron el triunfo del modelo capitalista, dedicándose a disfrutar tranquilamente de sus beneficios. El imaginario sobre esta presunta generación de consumidores irreflexivos era perfecto para un proyecto de anulación de los principios comunistas, y en general para el convencimiento de que toda oposición al sistema triunfante no era más que una lucha ingenua. Al caer la Unión Soviética había llegado el tiempo de la unidad global, y con ésta una nueva era de esplendor para quienes se ajustaban a las reglas (presuntamente) universales del juego social. Cuba no existía, por supuesto, para dicho imaginario, ni existían el Islam, ni las culturas indígenas de África, Oceanía y América Latina, ni existía tampoco el “oriente

lejano". La globalización no era tan global, pero eso no importaba porque el mercado y la tecnología sí lo eran, y eso bastaba para estabilizar de manera hegemónica el sistema deseado.

Pero en esas mismas fechas, las computadoras comenzaron a popularizarse y surgió el Internet como una innovación tecnológica que, a pesar de haber sido desde su inicio capitalizada por gobiernos y corporaciones, estaba programada sobre una red horizontal y sólo de ese modo podía existir. Entre más personas fueran parte de esa red, más potencia comercial y militar tenía aquel extraño *monstruo de dos cabezas*: una que confirmaba la dominación absoluta del capital, y otra que contrariaba al capital recordándole que la comunidad vendría a recuperar los sueños perdidos del siglo XX. No es casualidad que los movimientos sociales que adquirieron visibilidad en la década de 1990, como el Movimiento Zapatista de Liberación Nacional en México, y años después el movimiento anticapitalista que se consolidó con las protestas de Seattle en 1999, hayan sido pioneros en el uso estratégico del Internet y en la propagación de una nueva forma de cultura basada en las redes sociales.

Dos décadas después del surgimiento de esta peculiar tecnología, los hijos de la "generación X" ocupaban las plazas de un centenar de ciudades en el mundo. No sabían a ciencia cierta qué es lo que querían, pero sabían de sobra qué es lo que rechazaban. Comunicados de manera global a través del Internet, repetían sin cesar que el capitalismo no servía y que era necesario construir un sistema diferente; que era necesario compartir, cooperar y organizarse de manera horizontal, así como crear modelos más autónomos de democracia participativa. Entonces se dijo que la lucha social había nuevamente florecido, se habló de novedosos movimientos sociales, a veces exaltándolos de manera desbordada y a veces desacreditándolos por ingenuos y carentes de ideología. Al mismo tiempo, aquella efervescencia redescubrió a movimientos que llevaban décadas activos, como los mencionados movimientos zapatista y anticapitalista, pero también al feminismo, al anarquismo, así como a los movimientos de software y cultura libres. Entonces se comprendió que la llamada "generación X" nunca había existido, que la lucha social jamás se había detenido, y que el proyecto comunista todavía no decía sus últimas palabras.

Boaventura de Sousa Santos, sociólogo portugués que ha seguido de cerca a los recientes movimientos sociales, considera que existen dos formas de conocimiento: el que nace *después de la lucha*, reproduciendo la visión del vencedor, y el que nace *durante la lucha,* siendo juez y parte de un proceso abierto en el que unos y otros

pueden ser vencedores o vencidos.[68] La diferencia fundamental entre estos tipos de conocimiento es que el segundo tiene siempre lugar para la esperanza, mientras que el primero se sostiene en la imposibilidad de modificar el pasado. Para Santos, las luchas abiertas exigen de sus críticos una actitud que él mismo denomina *optimismo trágico*, actitud que consiste en la suma de una “aguda consciencia de las dificultades y de los límites de la lucha por formas de emancipación que no sean fácilmente cooptables por la regulación social dominante”, y de una “inquebrantable confianza en la capacidad humana para superar dificultades y crear horizontes potencialmente infinitos dentro de los límites asumidos como insuperables”.[69]

Desde una postura similar a la de Boaventura de Sousa, Jacques Attali propone que la música es un espacio de lucha abierta en el que se juega no sólo lo concerniente a la dominación de la economía capitalista sobre el arte, sino en general las posibilidades de percepción y organización sensible del mundo. “Hay que detener la repetición”, nos dice, refiriéndose con ésta al sistema de producción en serie característico del capitalismo industrial. “Es necesario actuar rápidamente, porque (...) el Mundo, repitiéndose, se disuelve en el Ruido y la Violencia”.[70] Contra el Ruido de la violencia neoliberal es necesario, para Attali, contraponer *ruidos* de subversión que nos demuestren que “todo sigue siendo posible” y que den a entender, “con un mensaje irónicamente codificado, la inevitable victoria de lo aleatorio y lo inacabado”.[71]

“Pensar el orden futuro a partir de la designación del ruido fundamental debería ser el trabajo esencial de los investigadores actuales”,[72] continúa, como si nos propusiera, haciendo eco de Marx, que

IMAGINEMOS una sociedad de hombres libres
que hacen ruido con medios comunes.

---

68 Para una aproximación al pensamiento de Boaventura de Sousa Santos respecto a las formas de conocimiento y su relación con las luchas sociales, ver: Boaventura de Sousa Santos, *¿Por qué las epistemologías del sur?* (conferencia en la Universidad Nacional de Río Cuarto, Argentina, 05/2012). Disponible: https://www.youtube.com/watch?v=WVtMzklvr7c

69 Boaventura de Sousa Santos, *Crítica de la razón indolente. Contra el desperdicio de la experiencia*, Vol. I, trad. Joaquín Herrera Flores y otros, Bilbao, ed. Desclée De Brower , 2003, p.259.

70 Jacques Attali, *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*, México, Siglo XXI, 2011, p.218.

71 Ibid, p.218.

72 Ibid, p.197.

PARTE II

La libertad re-creada

Hablarnos de artistas libres, pero no hay libertad artística posible antes de que nos hayamos apoderado de los medios acumulados en el siglo XX, que son para nosotros los verdaderos medios de la producción artística, y que condenan a quienes están privados de ellos a no ser artistas de este tiempo. Si el control de estos nuevos medios no es totalmente revolucionario se nos puede arrastrar al ideal policial de una sociedad de abejas.

(Internacional Situacionista)

2. Libertades comunes

Hace algunos meses encontré en las redes sociales un *post* que describía la siguiente situación: un estudiante de música mexicano realizaba una investigación sobre *Prometeo*, obra musical italiana que fue estrenada en 1984. Luigi Nono, autor de esta obra, le interesaba al estudiante por su vinculación con las izquierdas comunistas, la cual llevaba a Nono a considerar la música como un instrumento de emancipación de las clases dominadas. Cuál sería su sorpresa cuando quiso conseguir la partitura de *Prometeo* y descubrió que costaba alrededor de 1500 dólares, es decir, más de veinte veces lo que un mexicano gana a la quincena como salario mínimo. Como era de esperar, una obra tan cotizada no estaba disponible para descargarse en Internet, pero tampoco era lo suficientemente conocida para encontrarse en alguna biblioteca nacional. Su renta, por otro lado, sobrepasaba los estándares de gasto de cualquier institución universitaria, máximo cuando sólo se encontraba disponible en catálogos de redes bibliotecarias de países "primermundistas". No había más alternativa: o "pirateaba" de alguna forma la partitura o cambiaba el tema de su investigación, pues sin ésta era imposible analizar la obra referida. En el largo mensaje que el susodicho redactó en su *muro*, explicaba la estrategia con la que pudo conseguir ilegalmente el *Prometeo*, pero lo que más nos interesa es el hecho de que, entre los muchos comentarios que aquella historia propició en Facebook, surgió uno que sorprendió notablemente al estudiante de música: un *amigo* japonés le envió un enlace en el cual le compartía una versión digitalizada de la partitura en cuestión, misma que el mexicano podría descargar a condición de compartir la digitalización de alguna otra obra.

La anécdota relatada, por trivial que nos parezca, refleja muchos de los aspectos de la situación cultural en la que nos encontramos actualmente. Por una parte, podemos observar la restricción que existe sobre una gran cantidad de productos culturales que son accesibles únicamente para quienes tienen altas cantidades de dinero o viven en países "primermundistas"; si bien éste es un fenómeno que lleva con nosotros muchos siglos, es sintomático de una profunda contradicción entre los ideales de "libre mercado" y globalización que sustentan el proyecto neoliberal, y la segregación cultural –tanto clasista como territorial– que sigue existiendo en nuestros días. Por otra parte, es importante notar la forma en la que las redes digitales permiten socializar una situación que despierta el interés *común* y provoca el diálogo entre muchas personas de

distintos lugares del mundo, llegando al clímax de desembocar en la solución (aunque en este caso extemporánea) al problema de inaccesibilidad que detonó la discusión relatada. Cabe subrayar que dicha solución consistió en un libre intercambio entre personas o *pares* que en este contexto tenían igualdad de condiciones, y que a partir de la *compartición* superaron –aunque con acciones que son técnicamente consideradas como ilegales– las barreras culturales impuestas por la industria musical. He aquí una razón para celebrar el surgimiento de estas nuevas tecnologías de comunicación e información; sin embargo, al discurso celebratorio sobre la circulación cultural que las redes digitales propician habría que contraponer una serie de cuestionamientos: ¿qué implica, por ejemplo, hablar de personas en igualdad de condiciones?; ¿habría que tomar en cuenta las condiciones socioeconómicas de los grupos o individuos que participan en un proceso de intercambio cultural?; ¿tendríamos que generar criterios de libertad distintos de acuerdo con las legislaciones y economías de cada país o territorio?; ¿habría que considerar como "iguales" a todas las personas del mundo, independientemente de si tienen o no acceso a Internet, e independientemente de su ideología y de las acciones que cometan dentro y fuera de la *red*? Más adelante veremos cuáles son algunos de los enfoques y debates que se despliegan alrededor de estas cuestiones, pero por ahora nos basta con sugerir que las redes digitales dan lugar a formas nuevas de intercambio y comunicación que desembocan, remitiéndonos a las ideas de Hardt y Negri, en una tendencia a construir un nuevo sistema cultural que tiene lo común como principio fundante.

Una última observación que es importante destacar sobre la anécdota relatada es la estrecha relación que en ésta existe entre dinámicas sociales dentro y fuera de la *red*: mientras que la discusión en las redes sociales y el "pirateo digital" de la partitura de *Prometeo o*currieron en el "mundo virtual", la segregación cultural, el establecimiento de códigos penales y el "pirateo artesanal" del estudiante tuvieron lugar en el "mundo real". Esto se relaciona con la manera en la que Lawrence Lessig, de quien hablaremos más adelante, define la *cultura libre* como "un efecto que Internet tiene más allá de la propia Internet: el efecto que tiene sobre la forma en la que la cultura se produce".[73] Según Lessig, la computadora y el Internet irrumpieron de tal manera en la economía y las relaciones sociales a nivel mundial, que dislocaron los marcos culturales de la humanidad en múltiples niveles. Esto tiene implicaciones políticas y legislativas, tanto en la dirección de un reforzamiento de los sistemas de control y vigilancia por parte de

73 Lawrence Lessig, *Cultura Libre: cómo los grandes medios están usando la tecnología y las leyes para encerrar la cultura y controlar la creatividad*, trad. Antonio Córdoba, Elastico.net, p.19.

gobiernos y corporaciones, como en la de un sentido renovado de libertad que se sostiene en las posibilidades de comunicación y generación de comunidad. Llama la atención el hecho de que en nuestro ejemplo "prometéico" quedan evidenciadas ambas direcciones: los usuarios de las redes sociales fueron capaces de compartir libremente una discusión, una historia personal y un producto cultural que para uno de ellos había sido anteriormente inaccesible, pero esto sólo fue posible con la mediación de una plataforma (Facebook) que en sí misma es un espacio *privativo*, una empresa que lucra con la información que sus clientes depositan, bajo la falsa creencia de que obtienen un servicio gratuito, en archivos invisibles que pueden ser usados contra su privacidad, su soberanía y su derecho a decidir el uso que se da a la información que introducen en las redes.

Del mismo modo en el que el fuego de Prometeo calienta, moldea e ilumina a la vez que destruye e infunde terror, las revelaciones de nuestros "dioses" son causantes de una nueva generación de riesgos y contradicciones que van al ritmo de las paradojas culturales de nuestra era. Es verdad que no podemos evadir los giros contradictorios que tecnologías como el Internet traen consigo, pero podemos analizar el complejo terreno sobre el que estamos caminando, detectando las zonas de mayor peligro y contribuyendo al trazo de rutas que nos permitan avanzar en la construcción de una sociedad más libre y democrática que la que tenemos hoy en día. Es aquí donde los movimientos de software y de cultura libres, de los que hablaremos con detalle en los siguientes apartados, se nos presentan como dos iniciativas particularmente útiles para la comprensión del "código" tecno-social que, de acuerdo con Castells, necesitamos comprender para abrirnos camino en nuestra era.

2.1. Software libre: libertad, compartición y economía cooperativa

"Nuestro futuro depende de nuestra filosofía".[74] Así pensaba un joven programador neoyorquino que en 1971 entró a trabajar en el Laboratorio de Inteligencia Artificial del Instituto Tecnológico de Massachusetts (MIT). En aquellos tiempos, él recuerda, el laboratorio consistía en "una comunidad que se dedicaba a compartir software y que llevaba muchos años existiendo. La compartición de software no estaba limitada a nuestra comunidad particular (...). No llamábamos a nuestro software 'software libre',

74 Richard Stallman, "The GNU Project", *Free Software, Free Society. Selected essays of Richard Stallman*, Joshua Gay (ed.), Boston, Free Software Foundation, 2002, p.28.

dado que el término todavía no existía; pero eso es lo que era”.[75] Este programador se llamaba Richard Stallman, y trabajó durante años en el laboratorio del MIT, hasta que a principios de la década de 1980 comenzaron a surgir programas informáticos y máquinas que ya no podían ser, como las anteriores, estudiadas y modificadas por los programadores de aquella institución. Esto dio lugar a la generación de lazos de dependencia corporativa con los que Stallman no estuvo de acuerdo, lo que lo llevó a renunciar en 1984 al MIT y a comenzar el proyecto de software libre –software no privativo– que fue denominado GNU.[76] En 1985 el proyecto se formalizó con la creación de la *Free Software Foundation*, que sería el comienzo de una sólida comunidad de activistas y programadores que sigue funcionando en la actualidad, y que desde sus inicios ha sido ejemplo e inspiración de una gran cantidad de proyectos culturales *libres*.

Para entender la relevancia del proyecto stallmaniano, lo primero que necesitamos tener en cuenta es su principal objetivo: *generar comunidades que compartan* su trabajo para lograr objetivos *comunes*. Para Stallman, el software privativo, más allá de su tendencia monopólica y sus desproporcionados mecanismos financieros, presenta dos problemáticas que tienen preocupantes efectos sociales: por una parte prohíbe e incluso criminaliza el acto de compartir, inhibiendo la acción cooperativa, y por la otra niega a los usuarios el control sobre sus propios medios de producción. Cuando se instauró la nueva generación de máquinas que operaban con software restrictivo, se dio una situación que el programador neoyorquino describe de la siguiente manera:

> El primer paso que se requirió para utilizar una computadora fue prometer que no ayudarías a tu vecino. La comunidad cooperativa fue prohibida. La regla que establecieron los propietarios de software fue, “si tú compartes con tu vecino, eres un pirata. Si quieres realizar cualquier modificación [en el programa que utilizas], debes rogarnos para que seamos nosotros quienes hagamos cualquier cambio”.[77]

La idea de que “el sistema social del software propietario –aquél que no te permite compartir ni hacer cambios– es antisocial, de que es anti-ético, de que está simplemente equivocado”,[78] fue la base de esta propuesta que considera que “lo que necesitamos por encima de todo, para poder confrontar cualquier tipo de reto, es recordar el objetivo de

---

75 Ibid, p.15.

76 GNU es un acrónimo de *GNU is Not Unix*. Con este nombre, Stallman buscaba diferenciarse del sistema Unix que era uno de los más usados en aquellos tiempos.

77 Stallman, *The GNU Project*, op. cit., p.16.

78 Idem.

ser libres para cooperar”.[79] Podemos ver, entonces, que el fin último de este proyecto no es en sí el desarrollo de software, sino *la defensa de un sistema comunitario de producción*. Es fundamental que esto quede claro para poder dimensionar la relación del software libre con la perspectiva económico-social en la que se basa nuestro análisis.

Para garantizar y promover el trabajo comunitario, Stallman creó un sistema de cooperación basado en cuatro libertades y una sola restricción, las cuales sirven de “código operativo” para todas las personas que participan en la comunidad de software libre:

- **libertad 0**, que consiste en la libertad de utilizar el programa para cualquier fin requerido;
- **libertad 1**, que permite el acceso al *código fuente* de programación, para que el programa pueda ser modificado y adaptado a los fines específicos de cada usuario;
- **libertad 2**, que permite hacer copias del software original y distribuirlas libremente, ya sea gratuitamente o vendiéndolas al precio que cada distribuidor establezca, sin que por ello tenga que pagar regalías o informar al programador ni a ninguna organización central;
- **libertad 3**, que permite la libre distribución de versiones derivadas del programa original,
- bajo la **restricción** de que dichas versiones conserven, de manera íntegra y necesaria, las cuatro libertades mencionadas.

Sobre este último punto el lector se preguntará: si el proyecto stallmaniano promueve la libertad, ¿por qué se basa en un código restrictivo? La respuesta a esta cuestión se puede expresar de manera general en un solo enunciado: *el software libre no es un proyecto que promueva la libertad en abstracto*, de una manera neutral y descontextualizada –como pretende hacer, supuestamente, el proyecto neoliberal–, sino que define la libertad en oposición a un sistema de producción basado en la privatización informativa. Es por eso que la restricción consistente en que un programa de software libre no pueda derivar en uno privativo es un candado fundamental, una

79 Richard Stallman, “What is in a name”, *Free Software, Free Society. Selected essays of R. Stallman*, Joshua Gay (ed.), Boston, Free Software Foundation, 2002, p.52.

garantía de que la dimensión comunitaria no se pierda con la intervención de programadores e instituciones ajenas a esta iniciativa.[80]

Para asegurar que las condiciones anteriores se cumplan, Stallman acuñó el concepto de *copyleft*, que se refiere propiamente a la cualidad de responder a las libertades y la restricción señaladas; para darle soporte legal a dicho concepto, él mismo fue generando una serie de licencias que, en 1989, desembocaron en la *GNU-General Public License* (GNU-GPL), precisión de la legislación estadounidense de copyright que exige legalmente que el copyleft sea respetado. Estas medidas legislativas han sido aportaciones de gran importancia para quienes se identifican con las ideas stallmanianas, no sólo por ser en sí mismas herramientas que pueden utilizarse para diversos proyectos, sino también por haber abierto un debate público sobre la contradicción existente entre las leyes constitucionales y su corrupta aplicación cotidiana. Pues de acuerdo con Stallman, las leyes estadounidenses defienden libertades que los empresarios y gobernantes niegan a partir de una aplicación inadecuada de las mismas. Es significativo el hecho de que la GPL funciona, como dijimos, como una especificación de la ley ordinaria de los derechos de autor y no como una licencia "revolucionaria" que se contraponga al sistema legislativo. Cabe decir que éste es un factor que ha provocado la apatía de quienes son escépticos a todo cambio social proveniente de la legislación estatal, y más específicamente del modelo legislativo liberal. Aunque en su momento retomaremos esta polémica, a estas alturas nos interesa simplemente enfatizar que las labores de la Fundación de Software Libre han sido cruciales para reivindicar la cooperación y la compartición como maneras legales y socialmente aceptadas de producción.

Relacionando el sistema de producción propuesto por Richard Stallman con los planteamientos de Hardt y Negri que revisamos en el capítulo anterior, podemos decir que en el ejercicio de establecer mecanismos sociales y leyes que garantizan la libertad de cooperación y compartición, ambos aspectos relacionados con la horizontalidad y con la autonomía respecto a las grandes corporaciones informáticas, se va creando un modelo socioeconómico basado en lo común. A este respecto, cabe señalar que el hecho de que la comunidad de software libre promueva la posibilidad de que sus

80 Existen varios casos famosos de programas que iniciaron siendo software libre, pero que, al no haber tenido un candado legal que restringiera su apropiación, derivaron en versiones privativas. Un ejemplo que es especialmente conocido por la comunidad musical es el programa Max MSP, que inició siendo libre y después fue privatizado, aunque Miller Puckette, uno de sus principales programador, creó posteriormente un programa similar llamado Pure Data que sí funciona bajo una lógica copyleft.

miembros cobren por la distribución de sus productos, aún cuando esto ha sido otro factor de rechazo por parte de quienes ven en el dinero un agente de corrupción y mercantilización de las luchas libertarias, es un aspecto fundamental para fines de un análisis socioeconómico, pues muestra que el software libre promueve, en términos realistas y empíricamente comprobados, que los miembros de su comunidad generen recursos para vivir de un trabajo que trasciende la lógica de explotación capitalista. Tenemos, por lo tanto, un modelo de economía basada en la justa retribución entre personas iguales, economía de la abundancia y no de la escasez, sustentada en la cooperación y no en la competencia. Por supuesto, un elemento esencial para que esta propuesta surta efectos es la naturaleza inmaterial del código que constituye la programación de software, mismo que no se agota ni se reduce cuando es compartido. He aquí, ciertamente, una limitante a la que nos enfrentaríamos si quisiéramos trasladar nuestro análisis al mundo de la producción material; sin embargo, las preguntas que de momento nos convocan son las siguientes: siendo que la información, las ideas y la imaginación son inagotables, ¿por qué tendrían que ser restringidas y administradas bajo las leyes que controlan los recursos materiales?; y siendo que la producción es, según la teoría de Marx, un fenómeno social que implica modos de relación humana, ¿cómo habrán de reflejarse los principios normativos de una nueva forma de producción, aunque sea de recursos inmateriales, sobre las relaciones que determinan en general los vínculos sociales? Aquí aparece nuevamente la sombra de Hard y Negri, quienes consideran, como sabemos, que la producción inmaterial viene a desestabilizar el aparato capitalista de un modo tal que el sistema general del trabajo y de la vida humana se ven profundamente afectados.

Ya que hemos revisado los principios del software libre, es momento de preguntarnos cómo se relacionan éstos con la producción y la circulación de otro tipo de insumos culturales, por ejemplo las partituras musicales de las que hablábamos en nuestra introducción a propósito de *Prometeo*. Pero antes de pasar a revisar cómo se aplican las ideas stallmanianas a la cultura en general, es necesario hacer una aclaración importante que servirá para evitar una ambigüedad común en este tipo de debates. Dado que el software, para ser considerado libre, necesita dar acceso y permitir la modificación de su código de programación, es correcto decir que éste se caracteriza por poseer un *código abierto*, es decir, por ser lo que se conoce como software *open source*; no obstante, este último término ha sido adoptado por algunas organizaciones que emergieron años después de la Fundación de Software Libre y que, aunque se derivan de ésta, difieren de ella en aspectos esenciales. Dicho por el propio Stallman,

> el movimiento de Software Libre y el movimiento Open Source son hoy en día [en 1998] movimientos distintos con diferentes visiones y objetivos, independientemente de que podamos trabajar juntos en algunos proyectos de orden práctico.
>
> La diferencia fundamental entre éstos radica en sus valores, en su manera de entender el mundo. Para el movimiento Open Source, el asunto de si el software debería tener código abierto es una cuestión de orden pragmático, y no una cuestión ética. Como alguien dijo, "el Open Source es una metodología de desarrollo tecnológico, mientras que **el software libre es un movimiento social**".[81]

Algo similar ocurre con la llamada "comunidad Linux", que aunque trabaja con software libre y comparte en lo general sus principios comunitarios, no comparte tampoco, necesariamente, sus principios éticos, aun cuando los sistemas operativos de software libre más conocidos son, de hecho, una conjunción de programas GNU con el kernel[82] conocido como *Linux*. El problema que Stallman observa a este respecto es que varias organizaciones vinculadas con el sello de Linux siguen una lógica empresarial que "desde el principio ha sido asociada con una filosofía que no se encuentra comprometida con la libertad de cooperación".[83] Tenemos entonces que estas dos grandes comunidades (open source y Linux) comparten muchas de las estrategias pragmáticas del software libre y han servido como grandes difusoras del mismo, pero al carecer de un enfoque dirigido hacia una ética de libertad, al enfocarse en objetivos técnicos y/o empresariales y no en fines sociales, pierden el carácter libertario que es central en la propuesta de Stallman. Este es un asunto que merece ser subrayado, pues será relevante cuando hablemos, en el tercer capítulo, de las comunidades de "artistas open source".

Ahora bien, más allá de las diferencias y las distintas direcciones que la iniciativa stallmaniana ha tomado desde su surgimiento hasta la fecha, el proyecto GNU ha crecido al punto de que hoy se cuentan millones de usuarios de varios de sus programas, y existen también muchos paquetes de software que, aún sin haber sido

---

81 Richard Stallman, "Why 'Free Software' is Better than 'Open Source'", *Free Software, Free Society. Selected essays of Richard Stallman*, Joshua Gay (ed.), Boston, Free Software Foundation, 2002, p.55.

82 El kernel es una pieza de software fundamental, considerado como el núcleo de un sistema operativo, pues es el encargado de administrar la comunicación de todas las piezas de software con el hardware de la computadora. Linus Torvalds, programador de origen finlandés, comenzó en 1991 el llamado "proyecto Linux" que culminaría con el kernel que tiene el mismo nombre. La unión de ambos proyectos fue de gran importancia para la comunidad de software libre, dando lugar a todos los sistemas operativos de la familia GNU/Linux.

83 Stallman, "What is in a name", *Free Software, Free Socierty*, op. cit., p.51. (Las negritas son mías).

desarrollados por la Fundación de Software Libre, hacen uso del copyleft y de la licencia GPL. Esta iniciativa ha derivado, además, en proyectos diversos que han tomado su forma de operar y/o sus principios éticos como puntos de partida para la creación de nuevas "comunidades libres", muchas veces respondiendo al énfasis stallmaniano de defender la libertad de cooperar como objetivo prioritario. Esto ha dado lugar no sólo a un extendido desarrollo de programas informáticos, sino también a iniciativas que desde distintas perspectivas se preguntan cómo llevar la filosofía y las herramientas legislativas del software libre hacia otros campos culturales, cómo aplicar su forma de trabajo colaborativo a sistemas de producción tanto intangibles como materiales, y cómo hacer del código social del software libre un cimiento para la construcción de un sistema político y económico basado en el bien común. Todas estas interrogantes, con sus múltiples respuestas, constituyen en su conjunto los objetivos y motivaciones del movimiento conocido como *cultura libre*.

2.2. Cultura libre: la libertad extendida

Lawrence Lessig, investigador, abogado y activista estadounidense, escribió en 2004 un libro llamado *Cultura libre: cómo los grandes medios están usando la tecnología y las leyes para encerrar la cultura y controlar la creatividad.* Este escrito ha tenido un enorme impacto en las comunidades artísticas y culturales en los últimos años, al punto de que su título popularizó el concepto que da nombre al movimiento global que sirve de caso a esta parte de nuestro estudio. En *Cultura libre*, el autor aporta un marco teórico-legislativo que retoma los principios del software libre y la licencia GNU-GPL, adaptándolos a la cultura en general. De manera muy precisa, es el principio stallmaniano de libertad el que Lessig desarrolla y sobre el cual sustenta su propuesta: "se podría muy bien defender que esta obra es 'meramente' derivada", nos dice el abogado. "Como Stallman", continúa, "defiendo que la tradición es la base de los valores. Como Stallman, creo que estos valores son los valores de la libertad".[84]

Como queda evidenciado en las citas anteriores, Lessig parte, al igual que Stallman, del supuesto de que la aplicación contemporánea de las leyes tiende a corromper y revertir los valores tradicionales de la propia ley. Como se sugiere en el subtítulo del libro mencionado, la tecnología juega un papel crucial en el giro que en las últimas décadas está dando el aparato legislativo no sólo en los Estados Unidos, sino también

84 Lessig, *Cultura Libre*, op. cit., p.10.

en muchas otras partes del mundo. Esto aplica de manera particular para las tecnologías digitales, y de manera más contundente para aquellas asociadas al Internet:

> Mientras que Internet ha producido realmente algo fantástico y nuevo, nuestro gobierno, presionado por los grandes medios audiovisuales para que responda a "esta cosa" nueva, está destruyendo algo muy antiguo. En lugar de comprender los cambios que Internet produciría (...), estamos dejando que aquellos más amenazados por los cambios usen su poder para cambiar las leyes –y, de un modo más importante, usen su poder para cambiar algo fundamental acerca de lo que siempre hemos sido.[85]

Viniendo de un abogado, estas afirmaciones adquieren un sentido pragmático que se dirige a brindar herramientas legales para que la propia ciudadanía revierta los excesos de las empresas y los gobiernos actuales, consecuencias de la manera en que se aplican las leyes en materia cultural. No vamos a debatir en este momento acerca de si la tradición estadounidense está o no realmente sustentada en un principio de libertad, pero es importante dejar asentado que el sentido libertario promovido por Lessig, más allá de lo polémicas que puedan ser sus referencias legislativas, tuvo un impacto tal que detonó y brindó un concepto identitario al movimiento cultural en el que vamos poco a poco profundizando.

A grandes rasgos, la propuesta de Lessig consiste en generar un marco legal que permita que los productores culturales, sean éstos artistas, investigadores o incluso programadores, tengan la opción de decidir por ellos mismos el tipo de licencia y los permisos que quieren dar sobre su trabajo a sus receptores. Un problema que él señala constantemente es que se da por sentado que existe un único modelo de derechos autorales, siendo que existen en realidad diversas alternativas que podrían adaptarse a las necesidades específicas de cada situación. Siguiendo, nuevamente, el principio stallmaniano de que el acto de compartir es un elemento inherente a toda sociedad, se plantea la hipótesis de que el problema cultural que se vive actualmente surge de una ceguera provocada por una serie de ideas incuestionadas:

> Una idea simple nos ciega, y al amparo de la oscuridad, muchas cosas ocurren que la mayoría rechazaríamos si cualquiera de nosotros abriese los ojos. De un modo tan falto de crítica aceptamos la idea de la propiedad de ideas (...). De un modo tan falto de crítica aceptamos la idea de propiedad de la cultura que ni siquiera cuestionamos cuándo el control de esa propiedad elimina nuestra capacidad, como pueblo, de desarrollar nuestra cultura democráticamente.[86]

85 Ibid, p.26.
86 Ibid, p.291.

Vemos, entonces, que para Lessig el hecho de visibilizar el actual sistema de apropiación de las ideas es un primer paso no sólo para resistir, sino también para contravenir los excesos de dicho sistema, en la medida en que su aceptación acrítica es resultado de procesos de encubrimiento sobre situaciones que serían rechazadas en caso de ser concientizadas por la sociedad. Hay que decir, sin embargo, que la visibilización que propone Lessig en *Cultura libre* no se contenta con invitarnos a observar los sistemas de apropiación de las ideas que, al no ser percibidos, se aceptan sin resistencia, sino que da un paso más al proponer estrategias concretas que activamente rechazan los mecanismos de "oscurecimiento" antes denunciados, ofreciendo en su lugar sistemas alternativos de legislación que contribuyan a la consolidación de una forma de democracia más participativa, generalizada y efectiva que la supuesta democracia que rige hoy en día en la mayoría de las regiones del mundo.

Una de las alternativas que mayor impacto han tenido recientemente en materia de derechos autorales es la organización *Creative Commons.* Fundada en el año 2001, y teniendo al propio Lessig como uno de sus asesores y miembro emérito, esta organización provee licencias de propiedad intelectual que permiten a los creadores compartir su trabajo bajo los términos que ellos mismos establezcan. Al igual que la licencia GNU-GPL, las Creative Commons están sustentadas en los estatutos del copyright; de manera similar a la anterior (aunque de un modo menos riguroso), éstas incentivan a quienes las utilizan a compartir libremente sus creaciones, a permitir obras derivadas y a exigir que se mantenga la misma lógica de compartición en todas sus derivaciones; nuevamente en similitud con la *General Public License*, se busca en este caso impulsar el acceso y control de la sociedad sobre sus propias producciones culturales. Tal como señala el mismo Lessig,

> el punto que distingue a Creative Commons de muchas otras [organizaciones] es que no estamos interesados sólo en hablar sobre un dominio público o en conseguir que los legisladores ayuden a construir un dominio público. Nuestra meta es construir un movimiento de consumidores y productores de contenidos (...) que ayuden a construir un dominio público y, por medio de su obra, demuestren la importancia del dominio público para otras formas de creatividad.[87]

Hoy en día, estas licencias se han vuelto un recurso legal que se utiliza en la publicación de todo tipo de obras, principalmente, aunque no de manera exclusiva, en entornos digitales. A propósito de esto último, es importante precisar que, aunque las

87 Ibid, p.314.

Creative Commons nacieron y siguen definiéndose a sí mismas como una alternativa de licenciamiento para producciones inmateriales que circulan en Internet, bajo la misión primordial de desarrollar, apoyar y administrar una "infraestructura técnica y legal que maximice la creatividad digital, la innovación y la compartición",[88] sería un error considerar a esta iniciativa como centrada exclusivamente en el "universo de la red", al menos por dos razones: en primer lugar, porque, como ellos mismos señalan, "el vasto potencial del Internet" incluye "el acceso universal a la educación y al conocimiento", así como una "extendida cultura participativa",[89] elementos que trascienden por mucho el espacio meramente virtual; en segundo lugar, porque independientemente de que en su origen y estatutos se defina la *red* como el campo de aplicación de este tipo de licenciamientos, en la práctica las Creative Commons están siendo aplicadas a producciones culturales de soporte material, por ejemplo a libros, a discos y a revistas impresas. Ambas circunstancias tienen un impacto cada vez mayor en ámbitos de penetración social generalizada, como son las instituciones públicas, los medios masivos de comunicación y la educación. Existen diversos ejemplos de proyectos educativos, gubernamentales y mediáticos que en los últimos años han implementado no sólo las licencias Creative Commons, sino también el software libre y otras herramientas relacionadas con estas nociones de libertad cultural.

Para dimensionar el grado de penetración social que la conjunción entre los principios del software libre y licencias como las Creative Commons llega a tener cuando se aplica a proyectos específicos, basta pensar en el caso ejemplar de la Wikipedia. Habiendo nacido en 2001 –curiosamente el mismo año que la organización *Creative Commons*–, Wikipedia es considerada como uno de los ocho sitios de Internet más visitados en el mundo. Es, de hecho, el sitio de contenidos "de lectura" más popular dentro del flujo-promedio universal, dado que los primeros lugares en las estadísticas de popularidad se encuentran ocupados por buscadores (Google y Yahoo), redes sociales (Facebook) y sitios de compartición de archivos de video (YouTube), todos ellos sitios que, a diferencia de Wikipedia, son organismos empresariales con fines de lucro. Entre las características que hacen de Wikipedia un proyecto modelo del movimiento de cultura libre, se encuentra el hecho de que actualmente existen *ediciones* de Wikipedia en 284 idiomas diferentes, entre los que se incluyen lenguas indígenas de diversos continentes, lenguas "muertas" como el latín, e incluso "lenguas artificiales" como el esperanto, lo que muestra las ventajas que un modelo de

88 Ver: www.creativecommons.org.

89 Idem.

organización distribuida y comunitaria puede llegar a tener en materia de inclusión social. Cabe decir que aunque existe una administración central de la enciclopedia (la cual es imprescindible para mantener la plataforma en funcionamiento), todo el trabajo de edición y redacción se hace a través de trabajo voluntario en el que miles de personas colaboran en todo el mundo de forma descentralizada; de hecho, cualquier persona interesada puede participar en la edición y redacción de artículos de Wikipedia, sin tener que estar inscrita a ninguna organización ni tener necesariamente conocimientos de programación o una legitimidad académica. A esto hay que agregar que todas las contribuciones a esta enciclopedia son automáticamente publicadas bajo licencias Creative Commons, y que su plataforma operativa está basada en software libre y puede ser incluso descargada para crear sitios *wiki* independientes. Es verdad que esta lógica de dispersión y contribución masiva tiene también sus desventajas (por ejemplo, hace más difícil controlar la veracidad y calidad académica de las publicaciones), pero lo que ahora interesa destacar es que proyectos como éste incentivan a gran escala la cooperación, la horizontalidad y la autonomía, haciendo del mundo digital –pero sobre todo del mundo físico que se encuentra "del otro lado de la pantalla"– un lugar cada vez más dispuesto a la compartición y a la construcción de una nueva economía basada en lo común.

Más adelante, cuando hablemos de arte y de los colectivos y personas que están aplicando a dicho campo los principios y herramientas de la cultura libre, veremos que el uso de software libre y de licencias permisivas (como las Creative Commons y otras similares) son aspectos definitorios del llamado *movimiento de arte libre*. Entonces analizaremos con más detenimiento cuáles son las implicaciones que esto tiene a nivel estético, económico y social, y de qué manera este cambio de paradigmas se relaciona con la transformación sistémica que presuntamente estamos viviendo. Pero antes de ello, es importante dar un paso más en esta revisión panorámica de la cultura libre, para señalar no sólo sus principios y beneficios actuales, sino también los retos, las potencias y las contradicciones que ésta tiene en el nivel general de la cultura y de la economía política global.

2.3. Retos, potencias y contradicciones del software y la cultura libres

Hasta este momento, hemos hecho una revisión de los principios del software libre, de cómo éstos dan lugar a una concepción más abarcadora de la cultura libre, de cómo las

nociones de cultura libre se ven concretadas en proyectos como las licencias Creative Commons, y de cómo todo lo anterior se aplica a producciones culturales específicas como es el caso paradigmático de Wikipedia. En este recorrido hemos comentado las ideas de Richard Stallman y de Lawrence Lessig, quienes han sido detonantes de los movimientos culturales que estamos comentando. Hay que tener cuidado, sin embargo, de no reducir la cultura y el software libres a los discursos y perspectivas de los personajes y proyectos mencionados, así como de no caer en idealizaciones que pierdan de vista las limitantes y problemáticas que existen al interior de ambos movimientos. Sólo en la medida en que tengamos en cuenta las contradicciones y límites internos de los mismos, tanto a nivel particular como en la relación que éstos tienen entre sí, podremos entender su verdadera potencia.

Algo que distingue a la cultura y al software libres de otros movimientos es su carácter descentralizado y su consecuente carencia de dirigentes. Hemos visto ya que existen figuras pioneras como Stallman y Lessig, pero no debemos confundir su liderazgo moral con una centralización política o con una dirección unificada de las acciones que, aunque inspiradas en sus ideas, se llevan a cabo de manera dispersa en diferentes lugares del mundo. A este respecto, es importante dejar claro que si podemos hablar de una extendida movilización social es porque existen muchas organizaciones, personas y colectivos que han encontrado en los movimientos "libres" un campo fértil para verter sus propias iniciativas. Esto significa, entre otras cosas, que los discursos y prácticas que se identifican con aquéllos pueden divergir e incluso llegar a contradecirse.

Ahora bien, pese a la diversidad de propuestas "libres" que se dispersan en el mundo, hay que decir que esto no necesariamente conduce a un estado de desarticulación carente de vasos comunicantes. Por el contrario, existen en la actualidad distintos espacios en los que los activistas de la cultura y el software libres se encuentran tanto física como virtualmente, generando a partir de tales encuentros un permanente intercambio de experiencias. Esto ha venido a conformar una comunidad global que se identifica con ciertos principios generales, así como una agenda internacional de acciones a seguir. Entre estos espacios de convergencia destaca el Foro de Cultura Libre (FCForum)[90] que desde 2009 tiene lugar en Barcelona, en el que ha confluido una cantidad importante de "agitadores culturales" de diferentes regiones del mundo. Este foro ha dado lugar, entre otras cosas, a una serie de documentos que en los últimos años

90 Ver: http://fcforum.net/es

han delineado un programa de acción ampliamente compartido, mismo que incluye estrategias específicas que diversos grupos y personas han echado a andar en sus propias localidades. Significativamente, el foco principal de estos documentos es la creación de nuevas formas de economía que hagan frente a los excesos del capitalismo, con lo que podemos decir que, a pesar de que ni Lessig ni Stallman son explícitos en posicionarse en contra de tal sistema, existe una tendencia cada vez más fuerte a que los colectivos, festivales y proyectos "libres" tomen un posicionamiento explícitamente anticapitalista.

De manera similar al Foro de Cultura Libre, en los últimos años han surgido otros espacios como el Congreso Internacional de Cultura Libre en Quito,[91] el *Libre Software Meeting* que desde el año 2000 ha tenido lugar en distintas ciudades europeas,[92] el *Primer Encuentro de Cultura Libre-Cruzate* en la ciudad de Resistencia (Argentina),[93] entre otros. Es de notar que varios de estos encuentros tienen lugar en ciudades que no pertenecen a los países centrales de la economía capitalista, lo que nos habla de una expansión de la "cultura libertaria" que traspasa las barreras centralistas que son comunes en otros ámbitos. No por ello debemos obviar, sin embargo, que los referentes más influyentes de la cultura y el software libres a nivel mundial son en su mayoría estadounidenses, lo cual puede verse como una muestra de la centralización cultural del "imperio" incluso en los espacios de supuesta resistencia, pero también como un síntoma del corolario marxista que establece que es en el corazón del capitalismo donde éste comienza por ceder.

Pero ¿realmente está cediendo el capitalismo en términos de hegemonía sistémica, o estamos siendo testigos de una transformación en las formas, y no en el fondo, en las que éste controla y determina la cultura mundial?; ¿estamos de verdad ante una "migración" hacia un nuevo sistema social que puede trasladarse al mundo físico, o sólo ante hologramas de "sociedades comunitarias" que únicamente pueden existir en Internet?; las comunidades creativas que hemos comentado, ¿se dirigen verdaderamente hacia la consolidación de colectividades dispuestas a compartir los recursos básicos de la subsistencia?; ¿podemos decir, finalmente, que la señalada transversalidad norte/sur que se ha dado en los encuentros de cultura libre tiene su correlato en un traspaso de las fronteras culturales de carácter material?

---

91 Ver: http://congresoculturalibre.org/.

92 Ver: https://2014.rmll.info/Historique-des-RMLL.

93 Ver: http://cecual.blogspot.mx/2012/08/cruzate-1er-encuentro-de-cultura-libre.html.

Para Dmytri Kleiner, miembro del colectivo alemán *Telekommunisten*, la respuesta a todas las preguntas anteriores es negativa, pues “la cultura libre no puede sostenerse en una sociedad no libre, que necesita de los bienes de consumo para capturar ganancias”.[94] Desde este enfoque, la cultura y el software libres son movimientos *potencialmente* transformadores de las condiciones sociales dominantes, pero sólo en la medida en la que entendamos que “el involucramiento en el desarrollo de software y la producción de obras culturales inmateriales no es suficiente”, y que la “comunitarización de la propiedad inmaterial por sí sola no puede cambiar la distribución de activos productivos materiales y por lo tanto no puede eliminar la explotación; sólo la auto-organización de la producción hecha por los trabajadores puede hacerlo”.[95] Es así que Kleiner considera que estos movimientos limitan sus efectos sociales al enfocarse en la compartición de bienes inmateriales, dejando de lado los problemas de la producción material. Aunado a ello, una segunda limitación que él señala es que ni el proyecto stallmaniano ni las iniciativas jurídicas de Lessig rechazan de facto la privatización, sino que buscan solamente flexibilizar y hacer “más amables” las formas en las que la cultura global se privatiza, lo que se deja ver en la poca atención que ambos ponen en los problemas de desigualdad económica y social que rigen en ámbitos distintos a la informática y la regulación de derechos autorales. Estas advertencias nos sugieren que la cultura y el software libres, pese a las idealizaciones que se suelen hacer de ellos, son movimientos incapaces de generar alternativas reales al capitalismo, al menos mientras no radicalicen su rechazo a la propiedad privada y expandan sus acciones hacia terrenos más urgentes de la producción humana, particularmente de la producción material que se requiere para generar alimentos, vivienda y otros bienes de consumo básico.

A las consideraciones anteriores debemos añadir otro problema fundamental para nuestro análisis, que es el de las diferencias e incluso contradicciones existentes entre los dos movimientos culturales que estamos caracterizando. Sobre este particular, el mismo Kleiner hace una crítica a la cultura libre, representada por las licencias Creative Commons, en donde la distingue tajantemente de los principios del software libre que se representan por el concepto de copyleft:

> Las licencias de Creative Commons permiten restricciones arbitrarias a la libertad de los usuarios basadas en las preferencias o gustos particulares del autor. En este sentido,

94 Dmitry Kleiner, *El Manifiesto Telecomunista*, trad. Nicolás Reynolds, En Defensa del Software Libre, 2013, p.58.

95 Ibid, p.14.

> Creative Commons es una versión más elaborada del copyright. No desafía el régimen del copyright íntegramente, ni preserva su coraza legal para poner la práctica del copyright sobre su cabeza, como hace el copyleft.[96]

En estas líneas queda evidenciado que los efectos del software libre no son del todo compatibles con los de las iniciativas más conocidas de la cultura libre, particularmente por el hecho de que en las últimas no existe, como en el primero, una determinación a rechazar categóricamente la implementación de licencias privativas. En el fondo, esto manifiesta una diferencia de posiciones entre la relación que cada movimiento tiene respecto al sistema de privatización capitalista: mientras que el proyecto iniciado por Stallman es riguroso en su objetivo de "poner de cabeza" un sistema de privatización informática, al grado de prohibir legalmente que un programa libre derive en uno restringido, el proyecto que Lessig iniciara pretende abrir canales de negociación que maticen, sin atacarlo de fondo, un mecanismo legal que se critica por sus excesos y no por sus principios fundamentales. El propio abogado deja claro lo anterior cuando plantea que "el Congreso [estadounidense] debería adoptar de nuevo su práctica histórica de especificar con precisión los tipos de usos de las obras creativas que deberían ser reguladas por la ley de copyright",[97] lo que contrasta con la afirmación stallmaniana de que "la apropiación de un programa (...) es obstructiva" y tiene "efectos negativos [que] son extensos e importantes]", por lo que "la sociedad no debería permitir que los programas tengan dueños".[98]

Es importante tomar en cuenta, además, que más allá de las diferentes posturas que los iniciadores de cada movimiento tienen respecto al sistema de privatización capitalista, existe una distinción de naturaleza legal entre el derecho a compartir la *información* que constituye el código de un programa de cómputo –objetivo primordial del software libre– y el derecho a compartir *obras* culturales (sean artísticas, científicas o de cualquier otro tipo) que son *productos* específicos y no *medios de producción*. Esto lo explica con claridad el investigador argentino Ariel Fazio, quien considera que la propiedad de código informático es una forma de *patente*, mientras que los derechos de autor son, propiamente, una forma de *copyright*, uno y otro regímenes de propiedad intelectual jurídicamente diferentes. Al respecto, Fazio sugiere que

---

96 Ibid, pp.72-73.

97 Lawrence Lessig, *Remix: Cultura de la remezcla y derechos de autor en el entorno digital*, trad. Maryam Itatí Portillo *et al*, Barcelona, Icaria editorial, 2012, p. 315.

98 Richard Stallman, "Why software should be free", *Free Software, Free Society,* op.cit., p.128.

> la temática en torno a la legitimidad de las patentes no es necesariamente la misma que la que refiere a la legitimidad de los derechos de autor. No sólo cambian los actores en juego sino que la importancia de sus problemas –entendida en función de las causas y los efectos sociales, económicos y políticos que una y otra forma de propiedad adquieren según el caso– también es distinta. Efectivamente, en la discusión sobre las patentes, los actores en juego son las grandes empresas productoras (empresas de software, productoras de tecnología de punta, laboratorios, etc) y distintos movimientos o grupos sociales (el del software libre, científicos e investigadores, etc); en la discusión sobre el copyright, por el contrario, son las grandes empresas distribuidoras (discográficas, editorales, etc) y grupos de usuarios y autores.
>
> Empero, el punto de diferenciación más claro quizás sea el de la trascendencia de los problemas derivados de una u otra categoría a nivel social, la cual es explicable por la propia naturaleza de los objetos de análisis. La patente es, dicho laxamente, la propiedad de una idea (es decir, de un producto o procedimiento genérico), mientras que el copyright es la propiedad de la expresión particular de una idea (...).[99]

Si es relevante señalar la distinción que hace Fazio entre patentes y copyright, es porque está estrechamente relacionada con el efecto sociopolítico de cada uno de los movimientos "libres" que estamos analizando, así como con las problemáticas específicas que éstos tienen, nuevamente en términos sociales y políticos, al momento de ser aplicados. En el caso de las patentes, la privatización de información que éstas implican privan a la sociedad de hacer uso de un código genérico, y por ende de cualquier producto que pudiera desprenderse del mismo; en el caso de las obras protegidas por copyright, lo que se privatiza son producciones específicas que pueden ser sustituidas por otras que cumplan funciones equivalentes. Hay que aclarar, no obstante, que lo anterior no significa que no existan puntos de convergencia entre ambos rubros o que éstos no puedan complementarse en proyectos particulares. De hecho, el mismo Fazio reconoce que "el movimiento del software libre (...), al constituirse en contraposición al software privativo y en función de un mundo de producción libre como ideal, se opone tanto a las patentes como al copyright";[100] y lo mismo podría decirse de algunas iniciativas, como vimos en el caso de Wikipedia, que trabajan con herramientas informáticas libres, que utilizan licencias Creative Commons

---

99 Ariel Fazio, "Las filosofías de la propiedad intelectual: sobre la privatización del conocimiento en el capitalismo actual", *Cuadernos de Filosofía*, No 53, Instituto de Filosofía "Dr. Alejandro Korn", Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2009.

100 Idem.

al tiempo que implementan un sistema de organización social inspirado en las libertades del copyleft.

Siguiendo con las problemáticas que un estudio crítico de nuestro tema tendría que tomar en cuenta, consideremos ahora la opinión del español David García Aristegui, quien no sólo cuestiona, como Dymitry Kleiner, el alcance que el software y la cultura libres tienen para la tarea de producir sistemas económicos alternativos, sino que rechaza de facto la posibilidad de que aquéllos constituyan cualquier clase de contrapeso al sistema capitalista. En un reciente libro titulado *Por qué Marx no habló de copyright*, él sugiere que la cultura libre, lejos de contrariar al capitalismo, es "totalmente funcional a la agenda neoliberal".[101] Partiendo de tal premisa, este autor critica a las visiones "pintorescas" que presentan una "peculiar idealización del capitalismo tardío",[102] queriendo ver un proceso de transformación económica que, desde su perspectiva, no corresponde con los hechos. Si bien su crítica se enfoca en la visión lessigiana de la libertad cultural, sin prestar una atención focalizada a la perspectiva específica promovida por Stallman, en distintos momentos deja ver que sus argumentos se dirigen por igual a ambos movimientos, bajo la justificación de que los límites entre éstos son demasiado difusos para hacer distinciones rigurosas.[103] Habría que preguntarnos, por lo tanto, hasta qué punto la crítica de García Aristegui se sostendría si mirara con detalle diferencias como las que Ariel Fazio denotaba, y hasta qué punto es posible hablar de un fenómeno cultural que sea "*totalmente* funcional" a un sistema económico determinado, cuando existen tantos discursos, discusiones y prácticas que rechazan, aunque lo hagan ingenuamente, algunos de los valores más esenciales de tal sistema. Este es un asunto sobre el que volveremos en capítulos posteriores, y que será central cuando hablemos, en el capítulo séptimo, del cruce de la cultura libre con la música ruidista.

Pero antes de adelantar lo que hablaremos en secciones posteriores, detengámonos en un aspecto adicional de la discusión que ahora nos ocupa, un aspecto que, aunque es sugerido por García Aristegui, no queda explícitamente colocado en su crítica a la cultura libre. Nos referimos a la diferencia que existe entre hablar del impacto que nuestros movimientos tienen en un país como Estados Unidos, y además en una clase media/alta como aquella a la que implícitamente se dirigen varias de las

---

101 David García Aristegui, *¿Por qué Marx no habló de copyright? La propiedad intelectual y sus revoluciones*, Madrid, ed. Enclave de Libros, 2014, p.184.

102 Ibid, p.185.

103 Cf. Ibid, p.172.

argumentaciones lessigianas, con respecto a la que podría emerger en países "tercermundistas" o en clases sociales "bajas". No deja de ser un problema, por ejemplo, el que muchas de las estrategias que la cultura libre promueve parten del supuesto de que el Internet es un recurso accesible para todas las personas (o al menos para todas las personas "potencialmente libres"), cosa que por supuesto es una falsa premisa. Algo que podríamos preguntarnos es de qué manera cambiarían los planteamientos de Lessig y de Stallman si hubieran sido concebidos desde espacios marginales a los países centrales del capitalismo, pues no es lo mismo hablar de lo común cuando todos sus presuntos beneficiarios pertenecen a un estrato social que tiene resuelta su supervivencia, que cuando se encuentra inmerso en un entorno de inequidad en el que la mayoría de las personas carecen de una mínima seguridad social y de recursos suficientes para vivir dignamente. Pero a pesar de todas las reservas que se puedan sumar en este sentido, no debemos perder de vista que los movimientos de cultura y software libres ha crecido de manera exponencial en los últimos años, expandiéndose también, y algunas veces con mayor fuerza e impacto social, en los llamados "países periféricos".

Una de las zonas en el mundo que más ha explorado los alcances del software y la cultura libres es Latinoamérica, particularmente en lo que respecta a los países cuyos gobiernos se han asumido como opositores al neoliberalismos y a la dominación estadounidense. Esto se deja ver en las diversas legislaciones que países como Brasil, Venezuela, Bolivia, Ecuador y Uruguay implementaron en los últimos quince años a favor del uso generalizado de software libre. En estos países se ha visto también una creciente cantidad de festivales y encuentros relacionados con la cultura y el software libres, y han proliferado las publicaciones que versan sobre estos temas, así como los proyectos artísticos y culturales que se plantean bajo cualquiera de las perspectivas que hemos comentado. Cabe agregar que dichos movimientos, cuando han derivado en políticas de Estado, han impactado a sectores como la educación pública, la medicina y la administración tributaria, afectando la vida de millones de personas más allá de la posición social que éstas ocupen.

Para dimensionar la importancia que tanto el software libre como los debates sobre la propiedad intelectual están adquiriendo en distintos lugares del mundo, y muy específicamente al interior de proyectos políticos que se asumen a sí mismos como anti-neoliberales, leamos el siguiente fragmento de un discurso del anterior presidente venezolano Hugo Chávez:

> Esto de las tecnologías libres (...) va mucho más allá del software libre. (...) [Implica] apropiación del conocimiento (...) y adaptación (...). Apropiarlo para adaptarlo. Esto de la propiedad intelectual no es sino una trampa de los países que... bueno... “se desarrollaron”. “Ahora esto es mío”, es la expresión del egoísmo capitalista.
>
> El conocimiento no puede ser privatizado; el conocimiento es universal como la luz del sol. Nadie puede decir “esta luz del sol es mía, yo la guardo aquí”. (...). Entonces, hay que desarrollar eso de la apropiación y la adaptación. Cómo la realizamos, cómo la entregamos, cómo hacemos, cómo garantizamos el acceso al conocimiento.[104]

El discurso de Chávez es representativo de una manera amplia de entender las consecuencias que la apropiación y adecuación de la tecnología, la información y el conocimiento pueden llegar a tener. Partiendo de la máxima de que el conocimiento es un recurso común que no puede poseerse de manera privada, las palabras del antiguo dirigente venezolano dejan ver un aspecto esencial de este debate, que es el hecho de que *hablar de información y de código es, en nuestros tiempos, hablar también de recursos naturales e incluso de la vida*. Esta relación entre la vida y la información se ha hecho particularmente evidente en los últimos años, a partir de proyectos como *Wikileaks* y de revelaciones como las que Edward Snowden ha hecho sobre los sistemas de espionaje que utiliza el gobierno de los Estados Unidos. Aquí tenemos claros ejemplos de la relación entre las tecnologías de la información y el control biopolítico del que tanto hablan Hardt y Negri. Asimismo, la analogía que Chávez hace entre el conocimiento y los recursos naturales nos lleva a vincular nuestra discusión con las ideas de Dussel sobre la importancia que la ecología tiene para los debates políticos del siglo XXI. Hay que reconocer, sin embargo, que todavía falta un largo camino por recorrer para que la cultura libre pueda ser entendida y aplicada de una manera tan amplia. Pocas son las personas que entienden a profundidad el impacto que los principios del software y la cultura libres pueden tener en ámbitos macropolíticos, y aún quienes lo entienden no logran todavía *imaginar* cómo esta concepción podría ser llevada con éxito a la práctica.

Si algo ha quedado claro en las últimas décadas es el hecho de que la información es poder y de que tiene, por lo tanto, mayor poder quien tiene mayor acceso y control sobre ésta. Hablando específicamente de la información digital, y más concretamente de aquella que circula en Internet, sabemos de sobra que los aparatos de inteligencia gubernamental tienen como prioridad administrar y analizar permanentemente los datos

104 Hugo Chávez, Mensaje sobre el Software Libre y la Propiedad Intelectual, en la inauguración del *Centro Nacional de Desarrollo en Tecnologías Libres*, el 10 de noviembre de 2006.

que fluyen en las redes. Más aún, frente a la enorme cantidad de tiempo que los usuarios pasan en Internet, frente a la entrega que millones de personas hacen de sus deseos, de sus ideas y de sus relaciones sociales a diversas plataformas cibernéticas, pareciera que lo que se administra ya no es sólo un conjunto de datos personales sino todo un simulacro de realidad que pareciera confirmar, en cada una de sus letras, las profecías que Baudrillard hiciera, hace ya varias décadas, sobre la condición simulada de las culturas posmodernas. Pues en el "mundo virtual" que el Internet encabeza, podemos ver una marcada tendencia a una situación en la que "todo el sistema queda flotando convertido en un gigantesco simulacro –no en algo irreal, sino en simulacro, es decir, no pudiendo trocarse por lo real pero dándose a cambio de sí mismo dentro de un circuito ininterrumpido donde la referencia no existe".[105] En este escenario, la delimitación geopolítica que distingue al "norte" del "sur" se encuentra fuertemente determinada por el poder que cada región tiene sobre la información que genera y a la cual se expone diariamente, así como por su capacidad de generar referencias entre los *bits simulantes* y el mundo material. Los medios tecnológicos generan un flujo de datos de dimensiones colosales, y en este flujo construyen una idea de realidad que al mismo tiempo aísla a las personas y las interconecta en redes globales. Si hemos de enfrentarnos a un simulacro cultural como el que Baudrillard caracterizara o, por el contrario, a una nueva noción de comunidad como la que promueven los discursos del software y de la cultura libres, depende de la politización que el uso de las redes presente en las décadas venideras: de las luchas sociales que en ellas se gesten y de los logros o fracasos que se obtengan en materia de acceso, distribución y control de la información que producimos constantemente.

Tal como señala Lawrence Lessig, "el código será una herramienta capital (...) [que] representará la mayor amenaza tanto para los ideales progresistas como para los liberales, a la vez que su mayor promesa".[106] La información digital que el código encapsula viene a determinar un amplio espectro de condiciones políticas, económicas y culturales, por lo que la lucha por el código tendría que ser una prioridad para los movimientos sociales del siglo XXI. Es desde esta perspectiva que en el presente trabajo dimensionaremos la función que movimientos como los de cultura y software libres tienen en la actualidad, y es desde este enfoque que abordaremos, más adelante, el caso particular del arte libre.

---

105 Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro*, trad. Pedro Rovira, Barcelona, ed. Kairós, 1978, p.13.

106 Lawrence Lessig, *El código 2.0*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2009, p.38.

Pero antes de ello, daremos una “vuelta de tuerca” a nuestra crítica y pasaremos por alto, en un deliberado acto de “ingenuidad”, todas las dificultades que se observan en el escenario que estamos caracterizando, para mencionar un interesante ejercicio de *imaginación* realizado por el programador e investigador alemán Christian Siefkes.

De acuerdo con lo que Siefkes asevera en su libro *From Exchange to Contributions*, “un nuevo modo de producción ha surgido en las áreas de software y de contenidos culturales durante las últimas décadas”,[107] un modo de producción que está basado en la compartición y la cooperación entre pares, cuyo potencial de extenderse al nivel general de la organización social es cada vez más evidente. Según Siefkes,

> una sociedad basada en la producción entre pares garantizaría a la gente un nivel sin precedentes de control sobre sus propias vidas, al mismo tiempo que evitaría la imposición, arbitrariedad o injusticia características de otros modos de producción.[108]

A lo largo de dicho libro, el autor propone un complejo modelo de economía política basado en las comunidades de software libre, concretamente en el sistema laboral implicado en el copyleft. La asamblea es la unidad social de esta hipotética forma de organización política, misma que difiere tanto del capitalismo como del socialismo real y de otras formas de “economía planificada”. Si bien los argumentos que Siefkes ofrece para mostrar que este sistema es posible resultan muchas veces inverosímiles frente a la realidad que se vive día a día tanto en los países “centrales” como en los “periféricos”, la mayoría de estos argumentos están basados en experiencias que en la actualidad son ya realidades concretas: proyectos de experimentación tecnológica, artística, política e incluso empresarial, que funcionan bajo modelos de organización que rechazan la privatización y la administración pública, para en su lugar explorar la potencia social de los bienes comunes. Por supuesto, estas experiencias siguen siendo excepcionales contra las normas que rigen la economía y cultura globales, pero la *imaginación* ha dado ya lugar a procesos sociales que, una y otra vez, han reconfigurado el panorama social de todo el mundo. El siglo XX es una muestra, aunque no siempre alentadora, del poder que *imaginarios* como el de Marx tienen para alterar el orden establecido.

Un aspecto que me parece especialmente relevante de la propuesta de Siefkes es que coloca al deseo y al gozo en un lugar central, dejando claro que una sociedad basada en lo común tendría que ser una que pudiera disfrutar de los beneficios del trabajo

---

107 Christian Siefkes, *From Exchange to Contributions: Generalizing Peer Production into the Physical World*, Berlin, ed.C.Siefkes, 2008, p.9.

108 Ibid, pp.10-11.

colectivo. Entre las implicaciones que esto tiene en la propuesta mencionada, está la de pensar estrategias que permitan a las personas tener jornadas laborales moderadas, en las que se realicen actividades que gusten a los trabajadores, y que además dejen suficiente tiempo libre para el descanso y el placer. Para lograr esta condición, la tecnología tendría que jugar un papel fundamental, pues ayudaría a que las personas hicieran su trabajo de manera más rápida, eficiente y comunitaria. Una consecuencia adicional de lo anterior sería que las prácticas creativas, concretamente el arte, podrían ser realizadas por un mayor número de personas y convertirse así en un espacio social más democrático, menos restringido a una élite pequeña que es la única que hoy en día puede hacerse del tiempo libre necesario para llevar a cabo este tipo de actividades.

Por ingenua que nos parezca la postura de Siefkes, hay que recordar que ésta no difiere mucho, en esencia, de la propuesta comunista de Marx, incluso en lo que respecta al ideal de que el arte se convierta en un espacio democrático en el que todas las personas puedan participar:

> La concentración exclusiva del talento artístico en individuos únicos y la consiguiente supresión de estas dotes en la gran masa es una consecuencia de la división del trabajo.[109]
>
> La mayor parte del Réquiem de Mozart no fue compuesto y acabado por Mozart mismo, sino por otro Mozart, y (...) muy pocos de los frescos de Rafael fueron "ejecutados" por Rafael en persona. (...)
>
> En estos trabajos no se trata (...) de que cada cual pueda trabajar sustituyendo a Rafael, sino de que todo aquel que lleve dentro un Rafael pueda desarrollarse sin trabas.[110]

En el siguiente capítulo nos sumergiremos, precisamente, en la noción de un arte que rompe con las “trabas” de la división capitalista del trabajo, y que potencialmente permite que cualquier persona pueda desarrollar “al Rafael que lleva dentro”. *Imaginaremos*, en otras palabras, cómo sería un arte libre desde la perspectiva que el software y la cultura libres nos ofrecen. En la medida en que analicemos cómo se desenvuelven estos movimientos en un campo particular de la producción cultural, comprenderemos mejor la manera en la que las contradicciones y polémicas conviven con las esperanzas que se despiertan en un contexto específico.

---

109 Carlos Marx y Federico Engels, *La Ideología Alemana. Crítica de la novilísima filosofía alemana en las personas de sus representantes Feuerbach, B. Bauer y Stirner y del socialismo alemán en las de sus diferentes profetas*, Montevideo, Ediciones Pueblos Unidos, 1968, p.470.

110 Ibid, p.468.

3. Arte libre

“Destruyo las gavetas del cerebro y las de la organización social: desmoralizar por todas partes y echar la mano del cielo al infierno, los ojos del infierno al cielo, restablecer la rueda fecunda de un circo universal en las potencias reales y en la fantasía de cada individuo”.[111] Esto es lo que afirmaba en 1918 Tristan Tzara, dejando claro que la “libertad: DADA, DADA, DADA**”** es el fin último de las provocaciones (anti)artísticas a las que aquellas palabras aludían;[112] en un sendero similar, aunque con más de cinco décadas de diferencia, George Maciunas declaraba que el arte “debe ser ilimitado, obtenible por todos y eventualmente producido por todos”;[113] siguiendo aquellos pasos, el manifiesto situacionista de 1960 expresaba la urgencia de una nueva cultura que trajera consigo un “arte del diálogo, de la interacción”, cuyo ejercicio sería la “garantía de la libertad de cada uno y de todos en el marco de la única igualdad garantizada con la no explotación del hombre por el hombre”;[114] y en resonancia con lo anterior, el surrealismo bretoniano, en su manifiesto de 1930, citaba a Leon Trotsky para decir que “llegará el momento, en el desarrollo de la nueva sociedad, en que lo económico, la cultura y el arte tendrán la más amplia libertad de movimientos”.[115]

Como podemos comprobar con los ejemplos anteriores, la libertad es un propósito común a muchos de los movimientos estéticos del siglo XX. Cuando hablemos de arte libre, por lo tanto, no nos referiremos en absoluto a un concepto nuevo, sino a uno que ha venido alimentando, desde hace muchas décadas, un abanico de propuestas estéticas que se identifican con las tradiciones libertarias del siglo XIX. Debemos admitir, sin embargo, que hoy en día nos encontramos en un momento histórico que presenta problemáticas novedosas, nuevos peligros pero también nuevas formas de resistencia, sobre todo ante el impacto que las tecnologías digitales han tenido para el arte en los últimos lustros. De ahí que en este capítulo expondremos una concepción particular de

---

111 Tristan Tzara, “Primer Manifiesto Dada”, *Siete Manifiestos Dada*, trad. Huberto Haltter, Buenos Aires, Tusquets, 1972, p.18.

112 Ibid, p.26.

113 George Maciunas, *Fluxmanifesto*, 1971.

114 Internacional Situacionista, “Manifiesto”, *Internacional Situacionista: textos completos en castellano de la revista* Internationale situationniste *(1958-1969)*, Vol.1, trad. Luis Navarro, Madrid, Literatura Gris, 1999, pp.65,66.

115 Leon Trotsky, citado en: André Breton, “Segundo Manifiesto Surrealista”, *Manifiestos del Surrealismo*, trad. Aldo Pellegrini, Buenos Aires, Argonauta, 2001, p.120.

arte libre que encuentra en las tecnologías digitales, y específicamente en el Internet, un espacio potencial para repensar y hacer posibles algunas de las utopías artísticas del siglo pasado.

Como puede suponerse a raíz de lo que discutimos en el capítulo anterior, esta noción de arte libre se refiere a las prácticas artísticas que se derivan de los movimientos de software y cultura libres, es decir, aquéllas que promueven y ejercitan la libertad de copiar, distribuir, derivar y circular los productos culturales que en su actividad generan. Estas prácticas pueden ser consideradas como un movimiento artístico específico, aunque también como una serie de tendencias que se encuentran dispersas y que sólo pueden ser integradas bajo la lectura unificadora del analista; asimismo, es posible pensar el arte libre no sólo como las prácticas artísticas *per se*, sino también como una herramienta teórica útil para evidenciar ciertas lógicas culturales que no necesariamente son concientizadas o nombradas de esa manera por quienes son sus agentes principales. A lo largo de este capítulo, veremos cómo todas esas acepciones se encuentran entremezcladas en un fenómeno complejo que, dada su naturaleza dispersa, descentralizada y multifacética, no se presta a definiciones unívocas. Hay que advertir, no obstante, que el análisis que propondremos se enfocará principalmente (aunque no exclusivamente) en la caracterización de un movimiento artístico y social que se construye a partir del encuentro, de la reflexión y del intercambio constante entre artistas y gestores que explícitamente se identifican con los principios que definiremos en aparados posteriores.

Antes de comenzar la exposición que tendrá lugar en las páginas siguientes, es necesario hacer algunas otras aclaraciones importantes. En primer lugar hay que aclarar que, aunque dijimos ya que el arte libre es resultante del impacto de la tecnología digital y del Internet, con esto no pretendemos limitar nuestro campo de estudio a las manifestaciones artísticas "de la red", sino más bien sugerir que es a partir de la llamada "revolución digital" que se detonan las preguntas, preocupaciones y estrategias que conforman tanto las prácticas como las reflexiones de los artistas y colectivos a los que haremos referencia, independientemente de si éstas ocurren dentro o fuera de Internet, e independientemente de que estén o no generadas sobre entornos digitales; en segundo lugar, hay que considerar que cuando hablamos de arte no nos estamos colocando dentro de ninguna tradición específica ni estamos haciendo ninguna distinción funcional entre "alta cultura" y "cultura popular", sino que aludimos de manera general a todo tipo de práctica creativa que se identifica a sí misma (incluso si

lo hace de manera negativa) con dicho concepto; en tercer lugar, es conveniente decir desde ahora que nuestras argumentaciones y análisis estarán dirigidas a observar la manera en la que se plantean nuevas formas de producción cultural a nivel general, por lo que no haremos en este capítulo análisis de contenidos ni daremos prioridad a ningún género o escena artística particular; antes bien, cuando hablemos en nuestro tercer apartado de *tendencias estéticas*, podremos ver cómo éstas se definen no por la creación de cierto tipo de contenidos ni por la identificación con géneros o corrientes específicas (aunque estas identificaciones pueden existir, esto no es una condición definitoria del arte libre y no será, por ende, un elemento relevante para nosotros), sino por formas de producción que, aunque generan espacios de valoración e identificación estética, pueden ocurrir en distintos escenarios y manejar distintos tipos de lenguaje. Como veremos más adelante, el hecho de no hacer distinción entre tipos de contenidos, géneros y funciones artísticas será fundamental para vislumbrar un modelo alternativo de economía política que dé cabida a todo tipo de expresiones, bajo la condición de que se respete el código de libertad social y compartición del que hablaremos próximamente.

Cuando expusimos las ideas de Marx sobre la revolución tecnológica y su relación con la libertad (capítulo 1), dejamos claro que éstas conformarían un marco teórico subyacente a nuestro análisis sobre la transformación cultural que se manifiesta en las prácticas artísticas. En ese sentido, la intención central de la presente sección es explorar la idea de que el arte está siendo un vehículo para la constitución de un nuevo sistema de economía política basado en los recursos y libertades comunes. Dicho lo anterior, comenzaremos por revisar con mayor detenimiento las implicaciones que la tecnología digital está teniendo para el arte, y la relación que esto tiene con un supuesto cambio de paradigma cultural.

3.1. El tercer umbral: capitalismo cultural, trabajo inmaterial y democratización del arte

Han pasado muchas décadas desde aquellos escritos en los que Walter Benjamin y Bertolt Brecht anunciaban el impacto que las tecnologías de reproducción técnica, de difusión y comunicación masiva tendrían para el arte. Recordará el lector, por ejemplo, a Benjamin en su famoso ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936), en el que utilizaba al cine como ejemplo máximo de la transformación

tecno-social que tuvo lugar en el arte de las primeras décadas del siglo XX.[116] Asimismo, recordará a Brecht cuando en sus *Teorías de la Radio* (1933) insistía en la necesidad de que tanto los productores radiofónicos como los artistas se apropiaran de los medios de producción que su trabajo requería, con el objetivo de democratizar las prácticas sociales que tenían lugar en tales escenarios: "*mediante sugerencias continuas, incesantes, para la mejor utilización de los aparatos en interés de la comunidad* –proponía Brecht–, tenemos que estremecer la base social de estos aparatos".[117]

¿Qué relación guardan aquellas consideraciones con la situación que vivimos hoy en día? Aunque es evidente que las innovaciones tecnológicas que motivaron las reflexiones de Benjamin y Brecht son antecedentes fundamentales de las herramientas de reproducción artística inauguradas con las tecnologías digitales, cabe preguntarnos si la "revolución tecnológica" que fue telón del siglo XXI es una mera "evolución natural" de las tecnologías de reproducción informativa de inicios del XX, o si implica cambios esenciales que ya no son del todo comprensibles desde las nociones críticas de aquéllos y otros pensadores de la primera mitad del siglo pasado. Frente a lo que el escritor chileno Álvaro Cuadra denomina *la obra de arte en la época de su hiperreproductibilidad digital*, consideramos posible que las condiciones de producción y distribución del arte y la cultura hayan cambiado –y estén actualmente cambiando– de manera radical, haciendo *hasta cierto punto* obsoletos los discursos brechtianos y benjaminianos sobre las formas de producción, el mercado y el impacto social de las prácticas artísticas. De acuerdo con Cuadra, "asistimos, en efecto, a una transformación radical de nuestro 'régimen de significación': el actual desarrollo tecnocientífico, materializado en la convergencia de redes informáticas, de telecomunicaciones y lenguajes audiovisuales ha hecho posible un nuevo nivel de reproductibilidad tanto en lo cualitativo como en lo cuantitativo (...), [que] ha permitido la expansión de una 'hiperindustria cultural', red de flujos planetarios por los cuales circula toda producción simbólica que construye el imaginario de la sociedad global contemporánea".[118] El elemento fundamental de esta "transformación radical" consiste en que lo actuales medios tecnológicos ya no sólo sirven, como ocurría a inicios del siglo XX, para

---

116 Ver: Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, trad. Andrés E. Weikert. México, Itaca, 2003.

117 Bertolt Brecht, "Teorías de la Radio", *Revista de Economía Política de las Tecnologías de Información y Comunicación*, Vol.V, n.2, Mayo/Agosto de 2003, p.16. [las cursivas son del original].

118 Álvaro Cuadra, "La obra de arte en la época de su hiperreproductibilidad digital", *Temas de Comunicación*, no. 15, 2007, pp.133-154, 151-152.

reproducir técnicamente y distribuir con eficacia los productos artísticos, sino que generan ahora un nuevo tipo de expresión artística que sólo puede surgir como resultado de la circulación cultural al interior de las redes informáticas; desde este enfoque, la "hiperreproductibilidad digital" característica de nuestra época no sólo cambia los mecanismos de producción, recepción e impacto masivo del arte, sino que además modifica la naturaleza misma de la creación artística, pasando de un modelo que deposita en el individuo la voluntad creativa, a otro en el que es la comunidad la que crea a partir de la interacción social. Bajo estas condiciones, "la obra de arte se transforma en un (...) flujo hipermedíatico sincronizado con flujos de millones de conciencias".[119]

En el primer capítulo, cuando hablábamos de las consideraciones de Marshall McLuhan sobre el cambio civilizatorio que las tecnologías electrónicas implicarían en las primeras décadas del siglo XXI, introdujimos una discusión que en cierto sentido sirve de telón al "cambio de época" descrito por Álvaro Cuadra. Hablamos entonces de cómo McLuhan profetizó que la electrónica evolucionaría hacia un estado que la llevaría a modificar las relaciones no sólo económicas y sociales, sino incluso epistemológicas de la humanidad entera, teniendo importantes consecuencias para la consolidación de un nuevo "ambiente cultural". Mencionamos también la actualización que hace Manuel Castells de la teoría mcluhaniana, aplicándola directamente al Internet y las tecnologías digitales. Vimos cómo McLuhan enfatiza los aspectos alarmantes del desarrollo tecnológico que pudo prever, desmantelando con ello toda intención de utopía tecnológica que pudiera desprenderse de aquellas innovaciones, mientras que Castells nos ofrece una visión más esperanzadora del potencial que las tecnologías digitales, y muy específicamente el Internet, tienen como detonantes de novedosos ambientes sociales:

> La creación y desarrollo del Internet es una extraordinaria aventura humana. Muestra la capacidad de las personas para trascender las reglas institucionales, superar las barreras burocráticas y subvertir los valores establecidos en el proceso de creación de un nuevo mundo. A su vez, sirve para respaldar la idea de que **la cooperación y la libertad** de información pueden favorecer la innovación en mayor medida que la competencia y los derechos de propiedad.[120]

---

119 Idem.

120 Castells, *La Galaxia Internet*, op. cit., p.23. [las negritas son mías].

Siguiendo los argumentos de Castells y McLuhan, y sumándolos además a los de Hardt y Negri, hemos dicho ya que nos encontramos en una etapa de profundos cambios culturales, mismos que han sido provocados en buena medida (aunque por supuesto no de manera exclusiva) por las invenciones y descubrimientos informáticos asociados con las redes globales de comunicación. Falta profundizar, sin embargo, en el modo en el que esta situación se refleja en el terreno específico del arte. Para ello, resulta útil considerar los argumentos del artista e investigador vasco Natxo Rodríguez Arkaute, quien señala tres cambios fundamentales que han tenido lugar en el arte a partir del surgimiento de Internet y en general de las tecnologías digitales:

- en primer lugar, al no existir ya una relación material entre el contenido y el soporte de las obras digitales, éstas pasan de ser objetos o “contenedores” tangibles a convertirse en “mera” información codificada, lo que viene a desestabilizar los mecanismos de propiedad intelectual de las obras artísticas, pues las ideas y la “mera información” son recursos que no se agotan al momento de ser compartidos;
- en segundo lugar, precisamente al perderse la dimensión material de la producción artística, el costo de la misma se reduce de manera exponencial, lo que viene a modificar radicalmente la economía del arte;
- por último, las redes digitales facilitan enormemente la distribución de obras de manera casi inmediata y con la posibilidad de llegar de manera simultánea a prácticamente todas las regiones del mundo.[121]

Una de las consecuencias más importantes que se derivan de los cambios señalados por Natxo Rodríguez, es la **inclusión del sector artístico dentro de la cadena productiva de la economía general**. Tal como señalaba Negri en sus escritos sobre arte y multitud,[122] si en otros tiempos los artistas eran parte de una clase intelectual cuyo trabajo no generaba valor de uso ni de cambio (dado que sus productos no tenían una utilidad que satisficiera necesidades básicas de la sociedad), en la “era digital”, con la llegada del llamado trabajo biopolítico, las cosas cambian drásticamente. Continuando con los argumentos de Rodríguez, podemos decir que “hoy, en un nuevo contexto, cuando el trabajo inmaterial de la era postindustrial se torna protagonista y es tendencialmente hegemónico, el intelectual y con él cualquier artista se encuentra

121 Ver: Natxo Rodríguez, *El contexto ya no es lo que era. Producción artística en el nuevo contexto digital,* publicación independiente del autor.

122 Cf. Negri, *Arte y Multitud,* op. cit.

completamente en el interior de los procesos de producción”.[123] Esto se relaciona con lo que el crítico español José Luis Brea plantea en su libro *El tercer umbral*, en el que propone que el arte contemporáneo se encuentra en una etapa de transformación de sus formas hegemónicas de mercado y de su sistema productivo.

Desde la perspectiva de Brea, nos encontramos ante el umbral de un tercer estadio del capitalismo que vendría precedido, en primer lugar, por el *capitalismo industrial* sobre el que giró la crítica de Marx, y en segundo lugar por el *capitalismo de consumo* al que las críticas de Benjamin y Brecht comenzaban a apuntar. En lo que respecta a las prácticas artísticas, este tercer estadio, que Brea denomina *capitalismo cultural*, se caracteriza por el hecho de que “la separación simbólica que constituía al artista en una casta separada se desvanece, y la colisión de economía y cultura, por un lado, y de trabajo material e inmaterial, por otro, determina un desplazamiento estructural del 'trabajo artista' ”.[124] Si bien este desplazamiento puede ser causante de un debilitamiento del sector artístico, sea en términos de precariedad financiera o de mercantilización extendida del arte, puede ser también ocasión de consecuencias benéficas para fines de democratizar y desmercantilizar las prácticas creativas:

> A favor de ese desplazamiento pesa la indiscutiblemente mayor “democraticidad” de los procesos de distribución (frente a los de mercado), que sin duda alcanzarán necesariamente a más receptores. Y algo quizás más difuso pero no menos crucial: que al tratarse de *producción inmaterial* su transmisión no produce pérdida en el dador, por lo que pueden crearse en su ámbito entornos de distribución cooperativa, redes de intercambio y circulación “no lucrada”.[125]

Frente a tales consideraciones, cabe hacernos dos preguntas que son fundamentales para el debate que apenas comenzamos a trazar: en primer lugar, hasta qué punto los desplazamientos de índole económica afectan no sólo las esferas del trabajo y la distribución del arte, sino también las formas de crear, sentir, relacionarse socialmente; en segundo lugar, de qué manera los cambios que se viven en el arte, específicamente aquellos que apuntan a una mayor democratización de las prácticas creativas, se relacionan con un proceso de democratización de las sociedades contemporáneas a gran escala.

---

123 Natxo Rodríguez, *Artes Visuales y Cultura Libre: Una aproximación copyleft al arte contemporáneo*, tesis doctoral, Universidad del País Vasco, 2008, p.87.

124 José Luis Brea, *El Tercer Umbral: estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*, edición independiente, 2003, pp.16-17.

125 Ibid, pp.17-18.

La primera de nuestras preguntas será desarrollada con mucho más detenimiento cuando hablemos de la música ruidista, sobre todo cuando confrontemos, en el capítulo séptimo, las consideraciones económicas que haremos sobre el arte libre con los planteamientos epistemológicos y afectivos que lanzaremos en torno al ruidismo. Cabe, sin embargo, apuntar desde ahora la hipótesis de que **los cambios tecnológicos y económicos del arte se encuentran estrechamente relacionados con nuevas formas de sentir, de percibir, de vivir el acto artístico**. A manera de premonición de lo que discutiremos muchas páginas adelante, nos limitaremos, por ahora, a suscribir la siguiente afirmación del filósofo colombiano Carlos Fajardo:

> Internet y las grandes superautopistas de la información, la multimedia, están cambiando nuestras percepciones espacio-temporales, la sensibilidad y la visión que hasta ahora teníamos de la ciudad, transformando nuestra noción de relación personal (...), los artistas trabajan hoy con procesamientos diferentes a los de hace veinte años. La era posindustrial afecta y afectará cada vez más aquella noción de trabajo estético que todavía en la industralización existía.[126]

Dejando abierta la discusión que Fajardo nos propone, pasaremos a responder a la segunda de las preguntas que desprendimos, un par de párrafos atrás, de las consideraciones de Brea sobre el proceso de democratización del arte. Ante la cuestión de cómo se relaciona la democracia artística con procesos democráticos a gran escala, cabe remitirnos a lo que el mismo Brea nos propone cuando dice que “el encuentro de arte y tecnología potencia la profundización en los procesos de democratización de las sociedades actuales”.[127] Esto se debe, desde su perspectiva, a que las artes digitales están favoreciendo “la emergencia de estructuras de *organización de la opinión pública* más plurales y capaces de oponer resistencia al potencial homologador de las grandes estructuras massmediáticas”;[128] en otras palabras, el hecho de que la producción artística se vuelva más accesible para la población es un factor dinamizador de la libre expresión y de la consecuente conformación de una opinión pública más plural y menos mediatizada. En un mundo en el que miles de millones de personas pueden acceder a redes digitales que les permiten difundir sus creaciones artísticas, aparentemente sin pasar por los filtros que operan en medios como la televisión o la radio, se amplían las posibilidades de que el arte participe en un debate público a nivel

126 Carlos Fajardo Fajardo, *Estética y posmodernidad. Nuevos contextos y sensibilidades*, Quito, ed. Abya-Yala, 2001, pp.111-112.

127 José Luis Brea, *Cultura RAM. Mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica*, Barcelona, ed. GEDISA, 2007, s/p.

128 Idem. [Las cursivas son del original].

general y de que abone, por lo tanto, a la consolidación de sociedades capaces de incidir con mayor eficacia en los procesos políticos de sus respectivos contextos. Esta mirada supone, tal como el mismo Brea explicita, que la actividad artística viene de la mano de la "multiplicación de instrumentos de potenciación de la *esfera pública*, mediante el desarrollo de herramientas *neomediales*[129] que favorecen los procesos (...) de interés común a la ciudadanía".[130] Pero ¿hasta qué punto esos instrumentos están realmente favoreciendo el interés común de la ciudadanía, y hasta qué punto son instrumentos de control social y de administración centralizada de la información, tal como señalábamos hacia el final del capítulo segundo?; ¿acaso hemos de creer que las redes digitales funcionan como plataformas neutras, que pueden ser usadas por la ciudadanía a favor de un bienestar social que no esté mediado, e incluso condicionado, por los intereses de empresas y gobiernos que buscan preservar una esfera de poder?

Con la interrogante anterior nos acercamos al tema al que nos interesa llegar, que es el rol que la cultura y el software libres tienen dentro del cambio estructural que, de acuerdo con Brea, Rodríguez, Cuadra, Fajardo y muchos otros, está teniendo el arte a partir de las nuevas formas de producción. Siguiendo con los argumentos de Brea, "el modelo de desarrollo del *software libre* o los proyectos *copyleft* constituyen experimentos (...) nada desdeñables" en lo que respecta a la conformación de una nueva economía, una "que amplifica su campo receptivo (más democracia en ese sentido) y que apunta además al desarrollo posible de modos solidarios de sindicación de la propiedad".[131] A esto habría que oponer, por supuesto, los modelos restrictivos que caracterizan a la gran mayoría de iniciativas que pueblan hoy en día el Internet, desde las que son más abiertamente controladoras y antidemocráticas (como muchos noticieros digitales, altamente tendenciosos y manipuladores de la opinión pública), hasta las que promueven un modelo de aparente libertad que sin embargo está basado en la expropiación del trabajo ajeno (como los casos paradigmáticos de Google y de Facebook). Aquí se abre un debate muy complejo sobre el potencial democratizador que pueden o no tener plataformas que, aunque en el fondo sean privativas, en la superficie estimulan la libre compartición y la interacción social a escala planetaria. Por ahora no entraremos de lleno en dicho debate, pero sí colocaremos el argumento de que el potencial democratizador del Internet, de tenerlo realmente, estaría concentrado en los proyectos que fomentan el bien común no sólo a nivel superficial, sino al nivel de

129 Brea se refiere con este término a los blogs, los *indymedias*, los sitios *wikis*, etc.

130 Idem.

131 Idem.

las estructuras económicas, políticas y sociales que están implícitas en su modo de operación. Para entender el Internet y las tecnologías digitales como un laboratorio efectivo de democracia cultural, es preciso entenderlo como un campo de batalla y no como una lucha ganada. El destino de este campo depende del fortalecimiento de los procesos que apuntan, desde sus propias acciones, a una participación ciudadana de fondo y no a una que se quede en la superficie.

Para Brea, las batallas culturales que se libran en torno al arte y a su relación con las tecnologías digitales son de importancia central para entender el giro cultural que están teniendo las sociedades contemporáneas. Tanto es así que cuando se refiere a la nueva fase del capitalismo tardío que estamos viviendo en la actualidad, pasa de nombrarla simplemente *capitalismo cultural* a denominarla *capitalismo cultural electrónico*, "dado el papel crecientemente central (...) [que] gracias (...) al establecimiento de modos de distribución masivo propiciado por las tecnologías digitales de reproducción (...) ocupa la producción simbólica, inmaterial (...), tanto en la organización del trabajo y la producción como en la misma reorganización general de los mercados y el consumo".[132] Como el mismo autor sugiere, esto se relaciona con "las profecías de Benjamin", al ser la manifestación de un "lazo inexorable que existe entre la aparición de la reproducción técnica y el devenir 'de masas' de las formas culturales".[133] Un devenir que en el mejor de los casos, es decir, en el caso de que los usuarios de la tecnología se apropien de ésta para ser agentes activos del cambio cultural que estamos viviendo, daría lugar a un sistema de arte más justo, democrático, libre e incluyente, menos compatible con la privatización y más con la compartición de bienes comunes.

En 1958, en un artículo titulado *Sobre nuestros medios y nuestras perspectivas*, los situacionistas afirmaban:

> La máquina es un útil indispensable para todo el mundo, incluso para los artistas, y la industria es el único medio para satisfacer las necesidades de la humanidad a escala mundial, incluyendo las necesidades estéticas. (...)
>
> El trabajo maquinista y la producción serial ofrecen posibilidades de creación inéditas, y quienes sepan poner estas posibilidades al servicio de una imaginación audaz serán los creadores de mañana. (...)

132 Ibid, p.47.

133 Ibid, p.42.

> Un **arte libre** en el futuro debe ser un arte que domine y emplee todas las nuevas técnicas de condicionamiento.[134]

¿Cómo sería el "arte libre" que los situacionistas confiaban a su futuro, y qué "posibilidades de creación inéditas" eran aquéllas a las que hacían referencia en este texto? Como es bien sabido, las tecnologías de grabación y reproducción de imagen en movimiento –específicamente el vídeo y la televisión– representaban para el situacionismo un campo particularmente fértil de posibilidades de intervención social por medio del arte. Esto coincide, dicho sea de paso, con la importancia que en aquellos mismos años McLuhan daba a las mismas innovaciones tecnológicas que los "agitadores marxistas" exploraban. Es verdad que la visión mcluhaniana era en general menos optimista que la expresada por aquellos artistas, pero en ambos casos existe un reconocimiento similar al papel dislocador que las tecnologías de la comunicación tienen para la cultura. Lo anterior nos lleva a suponer que, así como los planteamientos de McLuhan encuentran en el Internet y los medios digitales una materialización del desarrollo que auguraron, los planteamientos situacionistas podrían encontrar en estas mismas tecnologías una actualización similar de sus proyecciones artísticas. Cuando los situacionistas imaginaban "una práctica global que (...) tiende naturalmente a una producción colectiva y sin duda anónima", un "arte del diálogo, de la interacción", cuyo ejercicio sería la "garantía de la libertad de cada uno y de todos en el marco de la única igualdad garantizada con la no explotación del hombre por el hombre",[135] ¿no estaban acaso proyectando una realidad similar a la que investigadores como Castells y Brea describen cuando hablan de las potencias de transformación social que tiene el Internet?

Hace más de siglo y medio que comenzó la revolución tecnológica que, de acuerdo con McLuhan, vino a remover las bases sociales, culturales y epistemológicas de la humanidad. Si bien éste es un proceso histórico en el que estamos todavía sumergidos, y aunque muchos de los excesos capitalistas denunciados por Marx siguen siendo vigentes, la computadora y el Internet representan un punto de quiebre que disloca las bases del mercado neoliberal, no sólo por la tendiente renuncia a la dimensión material de la acumulación de capital, sino también, y sobre todo, por la posibilidad de que las clases productivas se apropien de sus medios de trabajo y privilegien la compartición

134 Internacional Situacionista, "Sobre nuestros medios y nuestras perspectivas", *Internacional Situacionista: textos completos en castellano de la revista* Internationale situationniste *(1958-1969)*, Vol.1, trad. Luis Navarro, Madrid, Literatura Gris, 1999, pp.54-55. [Las negritas son mías].

135 Internacional Situacionista, "Manifiesto", op.cit., pp.65-66.

de lo común por encima de la privatización cultural. Desde esta perspectiva, la Aldea Global mcluhaniana tiene puntos de convergencia con aquella globalización capitalista anunciada por Marx, misma que serviría para conformar una comunidad mundial de trabajadores. Partiendo de las ideas del pensador alemán, esta globalización desembocaría, tarde o temprano, en el suicidio de un sistema económico, social y cultural que en su delirio mercantilista daría lugar a las herramientas tecnológicas que terminarían por destruirlo.

¿Pero es el Internet realmente un síntoma del fin del capitalismo, o más bien constituye, tal como propone Brea, una renovación de dicho sistema?; ¿nos inclinaremos hacia la idea de que las nuevas tecnologías están abriendo un nuevo campo para la utopía comunista, o reconoceremos, junto a McLuhan, que sus nuevas formas de control y alienación superan por mucho las oportunidades de libertad que tales medios traen consigo? Retomando nuevamente los planteamientos de Hardt y Negri, sugerimos una respuesta afirmativa a ambas cuestiones: nos encontramos, efectivamente, ante la *posibilidad* de que el sistema capitalista se derrumbe, pero este derrumbe no constituye una "muerte letal", abrupta, definitiva ni garantizada, sino un proceso de transformación continua en el que existe una lucha mantenida entre aquéllos que defienden la privatización, la mercantilización exacerbada, la centralización política y el consecuente dominio de unos sobre otros, y aquéllos que alimentan la noción de un nuevo orden social, económico, cultural y artístico basado en el común. A este último caso pertenece el arte libre: la tendencia cultural, el concepto y movimiento artístico del que hablaremos con detalle en el siguiente apartado.

3.2. Referentes, conceptos, polémicas y principios del arte libre

De acuerdo con lo que establecimos en el apartado anterior, y en concordancia con lo que hemos venido argumentando desde el inicio de este trabajo, mostraremos en lo que sigue que el arte libre promueve formas nuevas de producción cultural basadas en los cambios tecnológicos de nuestro tiempo, bajo principios éticos que se sustentan en la propiedad comunitaria, la producción cooperativa y la horizontalidad social. Esto, por supuesto, bajo las premisas de que tales cambios no ocurren en un ambiente exento de diferencias, polémicas, contradicciones, y de que hace falta reconocer dichos brotes de divergencia para entender cuáles son los verdaderos alcances y dificultades que el arte libre tiene para la construcción de un paradigma creativo novedoso.

Aunque en la introducción de este capítulo dejamos claro que nuestro enfoque analítico privilegiará la concepción del arte libre como un movimiento específico, es importante decir que, de la misma manera que ocurre con los movimientos de cultura y software libres, el que nos ocupa no se reduce a un único programa de acción centralizado; por el contrario, es resultado de una gran cantidad de prácticas dispersas en distintas partes del mundo, que pueden o no estar coordinadas entre sí. Más aún, en el caso del arte libre no tenemos una única manera de nombrar a estas prácticas –pues no todos los proyectos que le son afines se identifican necesariamente con esta denominación– ni una vasta producción teórica que les dote de identidad y legitimidad en los entornos académicos. Lo que sí tenemos, y esto será precisamente el objeto central de esta parte de nuestra investigación, es una creciente cantidad de iniciativas artísticas que se identifican activamente con los movimientos de cultura y software libres, que utilizan sus estrategias de organización comunitaria, así como sus herramientas informáticas y legislativas, bajo la intención de construir un sistema cultural más libre y democrático que el que domina en la actualidad. Existen además algunos artistas, teóricos y organizaciones que, sin tener el grado de influencia generalizada que tienen personajes como Stallman y Lessig, han contribuido a difundir estos principios y generado espacios de convergencia a nivel internacional.

Uno de los primeros referentes que en este terreno cobraron visibilidad internacional es la organización *Copyleft Attitude*, que surgió en Francia en el año 2000, con la intención "difundir información sobre la noción de 'copyleft' y de software libre", bajo la intención de "mostrar la relevancia que esta noción podía tener para los artistas y en general para el trabajo creativo".[136] Entre los objetivos específicos que esta iniciativa planteó desde su inicio, estaba el de generar un recurso legal que sirviera para "proteger" las obras de arte bajo principios similares a los que regían el licenciamiento del software libre. Es así que en julio de ese mismo año surgió la llamada *Licencia de Arte Libre*, que es una adaptación de la licencia GPL que había sido desarrollada años antes por Richard Stallman, y que todavía sirve en la actualidad para licenciar obras de arte. Dado que la Licencia de Arte Libre ha servido como modelo para muchos artistas, organizaciones y colectivos, y siendo una referencia particularmente útil para sintetizar las estrategias concretas que definen al arte libre, conviene revisar con más detenimiento algunos de los principales objetivos y planteamientos de este recurso legal:

136 Copyleft Attitude, *Code: The Free Arte License: for art not to be stopped*, s/p.

> La Licencia Arte Libre (LAL) le autoriza a **copiar, difundir y transformar libremente** la obra que protege, dentro del respeto a los derechos de su autor.
>
> Acontecimientos como la tecnología digital, la invención de Internet y el software libre señalan la aparición de un **nuevo marco de creación y producción**. Estos fenómenos recogen y amplifican muchas de las experiencias llevadas a cabo por artistas contemporáneos.
>
> **El saber y la creación son recursos** que deben permanecer **libres** para seguir siendo lo que son: conocimientos y creación, una labor de investigación fundamental, que no está determinada por sus aplicaciones concretas.
>
> En todo ello radica la razón de ser de la Licencia Arte Libre: promover y proteger prácticas artísticas **liberadas** de las reglas exclusivistas **de la economía de mercado**.
>
> Esta licencia se **aplica tanto a las obras electrónicas como a las que no lo son**. Nace de la observación del mundo del software libre y de Internet, pero su ámbito de aplicación no está limitado por los soportes electrónicos.[137]

Haciendo un análisis de los fragmentos citados, podemos encontrar varias de las ideas que en la introducción de este capítulo expusimos respecto al arte libre. En el último de éstos, por ejemplo, vemos explícito el hecho de que esta licencia no aplica exclusivamente a obras digitales, sino también a producciones artísticas materiales. El segundo, por su parte, sugiere que el Internet y el software libre, más que fines en sí mismos, constituyen medios para la construcción de un nuevo marco de creación y producción, uno que no busca solamente motivar un cambio a futuro en las formas de trabajo de los artistas, sino también comprender, legitimar y visibilizar aquello que, de hecho, tiene ya lugar entre las prácticas de arte contemporáneo, pero que suele ser inhibido y hasta prohibido desde los marcos regulativos del mercado capitalista. De ahí que, en el penúltimo de los fragmentos, se manifiesta que la intención primordial de la Licencia de Arte Libre es “promover y proteger prácticas artísticas liberadas de las reglas exclusivistas de la economía de mercado”, para dar lugar a prácticas que permitan “copiar, difundir y transformar libremente” los productos culturales. Como podemos ver en el tercer fragmento, lo que se busca con esto es que el conocimiento y la creación “permanezcan libres para seguir siendo lo que son”, para seguir existiendo en un marco cultural en el que las ideas y sus manifestaciones artísticas circulen libremente favoreciendo el desarrollo y la creatividad social.

---

137 Copyleft Attitude, *Licencia Arte Libre*, s/p.

Ahora bien, aún cuando queda evidenciada la manera en que el uso de esta licencia sirve como estrategia para la constitución de un sistema artístico basado en la libre circulación cultural, si quisiéramos hacer un balance crítico tendríamos que preguntarnos hasta qué punto el licenciar una obra mediante la LAL, o mediante cualquier otra licencia similar, sería suficiente para hablar de un "paso efectivo" hacia la transformación sistémica enunciada. Por otra parte, hay que aclarar que en términos legislativos esta licencia tiene validez únicamente en Francia, tal como las licencias Creative Commons son legalmente reconocidas únicamente en Estados Unidos y acaso algunos pocos países más. Ello dificulta pensar en estos recursos como elementos legalmente útiles para contrarrestar los excesos del copyright en la mayor parte del mundo; sería necesario, por lo tanto, extender este tipo de iniciativas a las legislaciones de muchos países más para poder considerar que se está abriendo una alternativa legislativa en términos globales, e independientemente de ello es necesario recalcar que éstos son un elemento más de una movilización que tiene diversas aristas, y que su mera utilización no garantiza, aunque la promueva, una transformación en las maneras de producir, distribuir y financiar el arte.

Bajo la consciencia de que las licencias de derechos autorales, aunque importantes y necesarias, no son suficientes para garantizar los objetivos del arte libre, en los últimos años han surgido algunas publicaciones que analizan la problemática del mercado y los medios de producción artística desde una perspectiva de cultura libre. Entre éstos, podemos mencionar el libro *FLOSS+Art*, que trata sobre la aplicación que el software libre y de código abierto tienen en el arte, así como los repositorios *World of Free and Open Source Art* y el *Dossier sobre arte y copyleft*, que, además de ser espacios de difusión y congregación de diversos proyectos artísticos libres, contienen ambos un ensayo introductorio en el que analizan los conceptos y las nociones comunes a las distintas iniciativas que incluyen en su selección. Cabe decir que tanto el libro como los repositorios son referencias importantes que cuentan con una comunidad considerablemente amplia tanto de lectores como de colaboradores, lo que hace de éstos espacios de convergencia entre artistas que trabajan bajo principios similares en diferentes regiones del mundo. *Floss+Art*, por ejemplo, consta de veinticuatro capítulos, cada uno escrito por un autor diferente, y un criterio curatorial que resulta evidente es la inclusión de personas de distintas formaciones y nacionalidades que incluyen a los cinco continentes.

Si bien podríamos ampliar por mucho la lista de referencias que sobre el arte libre circulan tanto dentro como fuera de la *red*, por ahora lo que nos interesa no es hacer una compilación exhaustiva, sino preguntarnos cuáles son los elementos comunes a aquéllas y otras iniciativas representativas del arte libre, las nociones generales que nos permitirían hablar de un sistema de afinidad que pudiera caracterizar a nuestro hipotético paradigma artístico. Para ello, nos hemos basado en las cuatro propuestas antes mencionadas (la Licencia de Arte Libre, el libro *Floss+*Art, el repositorio *World of Free and Open Source Art* y el Dossier sobre arte y copyleft), para extraer de éstas los siguientes cuatro principios:

- Primeramente, encontramos un señalamiento generalizado a la ruptura de la división entre productores y consumidores de arte. Esto conduce al concepto de ***prosumidor***, que se refiere a la persona que que al mismo tiempo consume y produce, en este caso, bienes culturales. Esto se relaciona con el principio del copyleft, pues al permitir éste que los usuarios modifiquen y/o re-distribuyan los productos publicados bajo licencias libres, está promoviendo que dichos usuarios, además de consumir, formen parte del proceso general de producción artística.
- Un segundo principio común, que por cierto se relaciona estrechamente con el anterior, es la importancia que se da a la noción de ***código abierto***, la cual implica no sólo el libre acceso al código informático, sino también la documentación y los manuales que muchas veces forman parte de los proyectos creativos, independientemente de si éstos son digitales o no.
- Un tercer concepto fundamental para este tipo de prácticas es el de ***procomún***, que se define como un régimen de propiedad en el que los recursos son comunes, es decir, pertenecen a todos los miembros de una comunidad de modo que todos tienen el mismo derecho de utilizarlos y de tomar decisiones sobre éstos. A grandes rasgos, podemos decir que el objetivo de licencias como las Creative Commons o la LAL es precisamente dar soporte legal y legitimidad social a este tipo de recursos comunes. Cabe decir que la noción de procomún se distingue, tal como señalan Hardt y negri al hablar de lo común, no sólo de la propiedad privada sino también de la pública, en el sentido de que no contempla la administración de los recursos por parte del Estado ni de ninguna otra institución central.

- Esto nos conduce a un último concepto, que es el de ***intercambio par a par* (peer to peer - P2P)**, el cual denota un sistema de intercambio directo, no mediado por empresas ni instituciones, siempre entre personas iguales.

Más adelante, cuando analicemos la manera en la que nuestra definición de arte libre se aplica a prácticas artísticas concretas, veremos las implicaciones estéticas, económicas y sociales que estos principios tienen dentro de la presunta constitución de un nuevo sistema de arte. Por ahora, basta decir que éstos constituyen una manera compartida de entender la producción cultural, misma que se distancia de las formas capitalistas de acumulación, jerarquización, centralización y manejo privativo de los recursos.

Si consideramos el hecho de que los referentes teóricos, compilatorios y legislativos mencionados, aunque sean especialmente conocidos, son sólo una muestra de una vasta cantidad de escritos, compendios e iniciativas que desde distintos contextos y regiones reiteran los principios señalados, podemos aseverar que estamos frente a un movimiento que plantea alternativas concretas al todavía hegemónico sistema de arte. Sin embargo, sería reduccionista limitarnos únicamente a los aspectos que comparten los diversos teóricos y practicantes del arte libre, sin hacer también mención de algunas de las diferencias y polémicas que se dan entre los mismos. Un ejemplo de ello lo encontramos al comparar la Licencia de Arte Libre y el Dossier sobre arte y copyleft, los cuales se identifican de manera puntual con el movimiento de software libre y la "filosofía copyleft", contra el libro *Floss+Art* y el repositorio *World of Free and Open Source Art*, en los que se plantea una concepción de arte libre más incluyente que integra la filosofía del software libre con las prácticas del *open source* y con el movimiento más general de la cultura libre. Esta diferencia, por formal que nos parezca, nos deja ver un elemento bastante problemático que es la tensión existente entre los sectores que promueven la inclusión, la congregación y la colaboración abierta de grupos y personas que no necesariamente comparten una misma noción de libertad artística, y los que defienden la necesidad de tener una posición ideológica más específica y actuar en congruencia con dicha posición. Si recordamos, por ejemplo, las críticas de Richard Stallman hacia el movimiento *open source* y hacia la organización *Linux* por sus perfiles empresariales y su falta de énfasis en la libertad como principio social, vemos que la posición incluyente de la "filosofía FLOSS", si bien tiene la virtud de aglutinar voluntades divergentes, corre el riesgo de neutralizar los efectos políticos

del arte libre en tanto parte de un movimiento de transformación cultural que tiene la libertad como principio básico.

Una segunda diferencia que genera conflicto entre las diversas iniciativas de arte libre es la manera en la que éstas se relacionan con la tecnología. Aunque dijimos ya que las distintas herramientas y nociones que caracterizan a este movimiento pueden ser aplicadas tanto a obras digitales como a productos materiales, y aún cuando la posición del colectivo *Copyleft Attitude* sirve para aclarar que la tecnología digital tiene implicaciones que trascienden el ámbito de las computadoras y del Internet, sigue existiendo una tendencia bastante marcada a enfocar la discusión y las aplicaciones del arte libre prioritariamente en el arte digital. Es así que los artistas e investigadores Aymeric Mansoux y Marloes de Valk, prologuistas de *Floss+Art*, opinan que el uso de software libre o de código abierto “automáticamente dota al trabajo artístico de una dimensión adicional, de una afirmación política que se encuentra implícita en la elección de utilizar FLOSS en lugar de software privativo”,[138] opinión que choca con quienes opinan que la utilización de un determinado programa de cómputo no constituye en sí misma una afirmación política, mientras no vaya acompañada de una consciencia sobre las consecuencias que esto podría llegar a tener en la medida en la que se articule con otro tipo de decisiones y estrategias de compartición que toquen al “mundo material”. Para Lila Pagola y Natxo Rodríguez, editores del Dossier sobre arte y copyleft, existe de entrada un problema en el hecho de ignorar que “el copyleft y todo su discurso proceden de un contexto muy concreto como es el del software libre”, y que por lo tanto, para poder ser aplicados al ámbito artístico, es necesario “trasladarlos de modo coherente a un campo donde autoría, colectivo, creación, acceso, utilidad e incluso negocio o empresa tienen significado y connotaciones bien diferentes”.[139]

Para terminar con esta serie de aspectos diferenciales, cabe añadir un tercer elemento disyuntivo que tiene que ver con el grado de optimismo que los teóricos del arte libre tienen respecto a la idea de transformar de fondo el actual sistema cultural. Para Ruth Catlow y Marc Garret, quienes escriben la introducción del *World of Free and Open Source Art*, el movimiento *Free and Open Source* (FOSS) detonó una revolución cultural que “de manera masiva ha incrementado la potencial dimensión social del trabajo artístico”, dando lugar a una situación, presuntamente generalizada, en la que “los artistas se apropian, remezclan y hackean las tecnologías de consumo y los medios

138 Aymeric Mansoux y Marloes de Valk (compiladores), *Floss+Art*, GOTO10 & OpenMute, 2008, p.10.
139 Natxo Rodríguez y Lila Pagola, *Dossier sobre arte y copyleft*, Compartiendo Capital, 2010, s/p.

de comunicación popular";[140] en contraparte, tenemos la opinión de Rodríguez y Pagola, quienes en su Dossier afirman que, aunque "son muchos los lugares donde se está dando un debate vivo e intenso sobre copyleft, cultura libre y circulación libre del conocimiento (...), existe toda una mitología creada en torno al artista, la obra de arte, su comprensión y difusión sobre la que se sostiene todo un sistema que no está dispuesto a trastocar sus tradicionales fundamentos".[141] A diferencia del escenario optimista y esperanzador que nos ofrece el primer repositorio, el que se ofrece en el segundo no es prometedor en lo que respecta al nivel de impacto que la cultura y el software libres están teniendo actualmente para el arte, llegando incluso a reconocer que "tanto en el reino del arte contemporáneo como en el de la cultura (...), las leyes de derechos de autor y de propiedad intelectual se endurecen y están siendo utilizadas para cercar y expropiar más derechos a los usuarios en supuesto beneficio del creador cuando, en realidad, se está hablando de control y beneficios empresariales".[142]

Después de haber señalado los principios comunes que se presentan en los cuatro documentos que fueron expuestos, así como de haber evidenciado algunas de las diferencias que problematizan la relación que estos referentes tienen entre sí, es momento de vincular la presente discusión con las premisas que en el apartado anterior dejamos asentadas sobre el impacto que la tecnología digital tiene para el arte. Para ello, consideremos nuevamente la introducción de Rodríguez y Pagola, en la que se asevera que la resistencia que las instituciones artísticas oponen a la cultura libre es una manera de "retrasar lo inevitable", ya que "mientras lo digital propone una coyuntura de abundancia y reproducción infinita a casi coste cero con infinitas posibilidades de revertir en el procomún (...), el arte y su pesada estructura siguen viviendo en el paradigma del autor mítico, la obra original y el acceso restringido".[143] Por otro lado, podemos considerar la introducción del *World of Free and Open Source Art*, en la que se dice que "las prácticas artísticas inevitablemente se desarrollan en paralelo con las culturas tecnológicas globales", lo que en el contexto contemporáneo provoca que los artistas "adopten las herramientas digitales, así como los procesos y metáforas que permiten e inspiran la interconexión de nuestra era".[144] Si recordamos la caracterización que José Luis Brea hacía del llamado *capitalismo cultural electrónico*, podemos ver

140 Ruth Catlow y Marc Garret, *World of Free and Open Source Art*, Furtherfield & P2P Foundation, 2011, s/p.

141 Rodríguez y Pagola, *Dossier sobre arte y copyleft*, op. cit., s/p.

142 Idem.

143 Idem.

144 Catlow y Garret, *World of Free and Open Source Art*, op. cit., s/p.

que el arte libre forma parte de ese "tercer umbral" del que hablamos previamente. Por obvio que parezca, hay que decir que este vínculo no responde solamente a un cambio de condiciones externas a las que los artistas y críticos "libres" se están adaptando, sino que es resultado de una reflexión profunda y una activa intervención de los artistas en los procesos culturales que resultan de los cambios tecnológicos. No es fortuito, por lo tanto, que personas como Natxo Rodríguez, a quien habíamos referido ya en el apartado anterior, estén teorizando sobre el impacto que las tecnologías digitales tienen en el arte y al mismo tiempo editando repositorios y generando obras libres.

Llegados a este punto, conviene recordar al lector que las distintas consideraciones que hasta ahora hemos hecho sobre el cambio de paradigma cultural, sobre la transformación en los procesos productivos del arte y sobre la relación de éstos con los cambios tecnológicos, han sido formuladas teniendo los postulados de Marx, los planteamientos de McLuhan y las ideas de Hardt y Negri sobre el bien común como marcos teóricos subyacentes. En relación con esto, cabe destacar cuatro aspectos relevantes que se extienden de los argumentos que hemos venido sosteniendo, y que nos permiten inferir los alcances socio-políticos que el dicho cambio de paradigma podría llegar a tener:

1. Por una parte, tenemos una clara disposición de los "artistas libres" a la **apropiación de los medios de producción** que utilizan en su trabajo. Esto incluye no sólo el dominio de los medios tecnológicos, sino también el de los medios legislativos de licenciamiento de sus productos, así como el de los medios de distribución y difusión que a través del Internet pueden ser fácilmente manejados por los mismos artistas, generando así un modo de producción que tiende hacia la **autonomía.**

2. Por otra parte, está la prioridad que se asigna a la **propiedad común** por encima de la pública o la privada, lo que tiene entre sus consecuencias el que sean los propios creadores, y no las empresas culturales ni otro tipo de instancias mediadoras, quienes decidan el tipo de compartición que quieren para sus obras (aunque siempre partiendo del acto de compartir como premisa de trabajo). Cabe decir que el hecho de que se genere un conjunto cada vez mayor de recursos comunes que son igualmente accesibles para todos, se fortalecen las relaciones de **horizontalidad** e igualdad social.

3. En relación con lo anterior, podemos ver la importancia que se asigna a la **comunidad** como núcleo de las relaciones productivas; esto no significa que el

individuo deje de ser importante, pero sí que éste no se concibe como un ente aislado sino como parte de un conjunto social que tiene la **cooperación** y la **colaboración** como bases de su funcionamiento.

4. Finalmente, tenemos el hecho de que, al existir una cantidad creciente de espacios de encuentro e intercambio de personas de distintos lugares del mundo que se identifican con el arte libre, se está generando una **comunidad global** de trabajadores que no sólo comparten una visión revolucionaria respecto al sistema artístico imperante, sino que están generando un repertorio universal de estrategias, herramientas, conceptos y experiencias que es, al final de cuentas, el que nos permite definir al arte libre como un movimiento planetario.

A propósito de este último aspecto, es necesario aclarar que la dimensión global del arte libre no excluye el nivel de incidencia local que éste llega a tener en los lugares físicos en los que sus diversas prácticas ocurren. En ese sentido, el término *glocalidad* sería más adecuado para caracterizar el doble impacto (regional e internacional) que se busca comúnmente en este tipo de iniciativas. Por otro lado, aunque es evidente que el Internet y las redes digitales son una potente herramienta de comunicación y colaboración entre personas que se encuentran en diversos lugares del mundo, existe una consciencia frecuentemente reiterada de la importancia que los espacios de *encuentro presencial* (tanto local como internacional) tienen para lograr los objetivos que a mediano y largo plazo se proponen los miembros de este movimiento. En mi opinión, esta capacidad para transitar entre espacios físicos y virtuales es una de las mayores fortalezas del mismo, sobre todo por la consecuencia que implica el trasladar los mecanismos de compartición propios del copyleft, inicialmente concebidos para entornos digitales, a diferentes tipos de ámbitos y problemáticas de carácter material.

Con todo lo anterior queda sustentado que el arte libre está constituyendo una comunidad creativa que, a pesar de tener diferencias y contradicciones internas, tiene objetivos y principios claros que contrastan con las nociones de individualismo, privatización y desigualdad que son características del sistema capitalista, mismos que constituyen los fundamentos de este “utópico” sistema de producción que tiene por base la compartición y la creación basada en los recursos comunes. No obstante, hasta ahora hemos hablado únicamente del nivel discursivo de esta comunidad, sin haber todavía analizado cómo es que los artistas aplican tales discursos a sus obras y proyectos. Si bien la decadencia del sistema capitalista, tal como fue anunciada por Marx y Engels en el Manifiesto Comunista, encontraba en la comunidad intelectual un

elemento importante para su consolidación, ésta no podría tener lugar sin que existiera un cambio efectivo en las formas de producción que rigen la economía y condicionan las relaciones sociales. Siguiendo tal razonamiento, podemos concluir que sólo en la medida en la que el arte aplique sus discursos teóricos en sus propias prácticas creativas podremos hablar de una verdadera transformación y un verdadero cambio de paradigmas.

3.3. Estética, economía y organización social del arte libre

> Tiempo atrás quisimos hacer una película y, en el camino, reinventar la forma en que las películas se financiaban, producían y distribuían. Buscar nuestro propio camino e involucrar al público./ Nos llamaron locos. Dijeron que era imposible. Que no era realista y que jamás funcionaría./ No les creímos.[145]

Cuando pensamos en la relación del capitalismo con el arte, el cine parece ser el caso que mejor manifiesta un sistema de producción centralista, jerárquico, mercantilista y profundamente traspasado por la noción de propiedad intelectual. Basta considerar los presupuestos millonarios que se requieren para producir una película o la abrumadora centralización que tiene Hollywood en la industria cinematográfica global, para ser escépticos ante las ideas de Walter Benjamin respecto a la dimensión política del cine o para admitir, por lo menos, que éstas parecen haber perdido vigencia desde hace varias décadas. Por esa misma razón, resulta interesante comenzar esta sección refiriéndonos a un proyecto cinematográfico que pretende "reinventar la forma en que las películas se financian, producen, distribuyen e involucran al público"; una iniciativa de "locos idealistas" que hace algunos años lanzaron *El Cosmonauta*, película que presenta una serie de características que la convierten en un ejemplo idóneo para introducir el modo en el que el software y la cultura libres, con todas las implicaciones que hasta ahora hemos analizado, están abriendo nuevos caminos estéticos, económicos y sociales dentro del ámbito artístico.

El Cosmonauta se inició en el año 2008, cuando un grupo de jóvenes cineastas españoles llamado *Riot Cinema Collective* decidieron convertir su cortometraje *El viaje del cosmonauta* en largometraje. A partir de entonces, diseñaron una estrategia para crear esta película bajo una serie de premisas que los alejaban de los mecanismos convencionales de producción cinematográfica, entre las que podemos mencionar el

145 Palabras que aparecen en la página de Internet de *El Cosmonauta:* http://es.cosmonautexperience.com.

hecho de haber financiado el proyecto mediante una campaña de fondeo colectivo (crowdfounding), en la que aproximadamente 4,500 personas contribuyeron para reunir el presupuesto necesario; hay que mencionar, por otra parte, que la película fue publicada bajo una licencia Creative Commons, permitiendo la copia y distribución libre de la misma, e incluso la remezcla de las escenas y la consecuente creación de obras derivadas; en lo que respecta a su sitio de Internet, cabe señalar que éste fue diseñado con software libre, como una plataforma creada especialmente para la ocasión; es importante añadir a este último respecto que el código de la página web, así como el manual detallado de cada una de las etapas del proyecto, se encuentran disponibles para ser adaptados a otras iniciativas similares. Es así como *El Cosmonauta* pretendía convertirse en "una película que está cambiando la forma de relacionarse con el espectador", generando "una nueva forma de experimentar historias".[146]

En esta descripción podemos constatar que *El Cosmonauta* sigue una estrategia que tiene al menos tres tipos de consecuencias, a saber las estéticas, las económicas y las sociales, las cuales corresponden a los tres campos de transformación que constituyen la propuesta que haremos para caracterizar la dimensión práctica del arte libre. En el nivel estético podemos ver una explícita intención por innovar la *experiencia* cinematográfica, dando lugar a un nuevo tipo de apreciación y concepción de la obra artística por parte de espectadores y realizadores; en lo que toca al rubro económico, resalta el éxito que la estrategia de crowdfounding tuvo, lo que rompe con la idea de que no es posible realizar proyectos costosos de manera independiente; por último, son diversas las implicaciones sociales que un proyecto como el analizado tiene, destacando el hecho de que, al tener éste varias dimensiones de colaboración, subvierte las jerarquías sociales y la división rigurosa de labores que suelen operar en la mayoría de los proyectos cinematográficos. Como puede suponerse, todos estos elementos se relacionan estrechamente con los cuatro principios que en el apartado anterior propusimos como característicos del arte libre, de modo que el **procomún**, el **prosumidor**, el **intercambio P2P** y el **código abierto** son conceptos que seguirán siendo útiles para comprender la manera en la que proyectos como *El Cosmonauta* protagonizan un cambio radical en las formas productivas del arte.

De acuerdo con Carlos Fajardo, "las hiperrealidades de las redes y sus hiperespacios están generando una nueva sensibilidad apenas vislumbrada por nosotros, y no

146 Idem.

sabemos aún cuáles serán sus dimensiones".[147] Si creemos en sus palabras, tendremos que admitir que las redes digitales han venido a transformar la naturaleza misma de lo que entendemos por arte, incluso para las expresiones que exceden, como es el caso de *El Cosmonauta*, el espacio meramente digital. La pregunta que nos toca formular es en qué medida las acciones, y sobre todo las prácticas concretas de un movimiento que pone la libertad al centro de su discurso, se distinguen de las del conjunto general de las artes que se gestan bajo el signo transformador del Internet. Pues el arte libre es, ciertamente, un fenómeno propiciado por el advenimiento de las tecnologías digitales, y en ese sentido no es extraño que comparta, como veremos más adelante, varias de las características que se suelen señalar con respecto a lo que Fajardo denomina el *ciberarte*; lo que no es verdad es que todo el arte digital comparta las premisas libertarias que hemos venido discutiendo: para que las prácticas de arte libre puedan ser consideradas como tal –al menos desde el modelo analítico que estamos proponiendo–, es necesario que conjuguen los tres campos de transformación que mencionamos previamente (estético, económico y social), respondiendo en cada caso a los principios de propiedad común, de difuminación de las barreras entre producción y consumo, de intercambio horizontal y de apertura del código. El objetivo principal de lo que sigue es confrontar las premisas sobre el cambio paradigmático que de manera teórica expusimos en secciones anteriores, con las prácticas artísticas que efectivamente están teniendo lugar en el presente. En los siguientes incisos revisaremos por separado cada uno de los tres campos mencionados, haciendo énfasis en su relación con los principios señalados e ilustrando nuestros argumentos con algunos proyectos u obras representativas.

a) Tendencias estéticas del arte libre

El problema más inmediato al que nos enfrentamos al hablar de *estética* es el de definir dicho concepto. Basta pensar en la diversidad de definiciones clásicas como las de Baumgarten, Kant o Hegel, o en la amplia gama de acepciones que críticos como Jacques Rancière, Arthur Danto o Hal Foster le dieron en el siglo XX, para darnos cuenta de la falta de convención que existe en el uso de este término. Si bien la intención del presente trabajo no es profundizar en los debates sobre el significado de lo estético, ni mucho menos plantear una visión innovadora sobre el tema, para poder avanzar en nuestro análisis resulta necesario tomar una posición a este respecto,

147 Fajardo, *Estética y posmodernidad*, op.cit., pp.112-113.

explicando brevemente qué es lo que entendemos por estética y cómo definimos el arte desde tal entendimiento.

A grandes rasgos, podemos decir que cuando hablamos de estética nos estamos refiriendo a un fenómeno cultural que se da cuando una determinada *intención creativa*, particularmente una que se asume por los propios creadores como *artística*, desemboca en una serie de experiencias perceptivas que ocurren tanto en los posibles espectadores como también en los propios artistas. Esta definición bien podría corresponder con la noción de Jacques Rancière, quien concibe la estética como un campo de *distribución de lo sensible*, es decir, un ámbito social en el que se define cuáles son los estímulos sensoriales que pueden ser o no percibidos como artísticamente significativos para una determinada cultura: "una delimitación de los espacios y los tiempos, de lo visible y de lo invisible, del habla y del ruido".[148] Desde esta concepción, las prácticas artísticas se definen como "modos de hacer y de actuar que intervienen en la distribución general de los modos de hacer y actuar [de una determinada comunidad]",[149] es decir, como una forma específica de práctica cultural en la que la que se experimenta, a través de la creación de "objetos sensoriales", con las posibilidades que una sociedad tiene para actuar y para generar intervenciones en el mundo. Un aspecto a destacar de esta perspectiva es que da cabida a todo tipo de expresiones creativas, sin importar su relación con los cánones de belleza, complejidad, originalidad o "autonomía creativa" que caracterizan a otro tipo de concepciones estéticas. Esto permite incluir bajo el concepto de *arte* a prácticas que no se encuentran necesariamente vinculadas con instituciones como museos, escuelas o salas de concierto, y nos permite, además, considerar como estéticamente significativos a los procesos que se dan al nivel de las formas de producción y no únicamente a los ocurren al nivel de los contenidos artísticos.

Por supuesto, esta manera flexible de entender el "objeto estético" da lugar a un sinnúmero de preguntas, por ejemplo la de si existen o no criterios "objetivos" que distingan el arte de otro tipo de manifestaciones creativas, como las que se dan cuando las personas "juegan" con dispositivos electrónicos que manipulan audio, fotografía y vídeo. Esto nos lleva a cuestionar si el campo artístico tendría o no que diferenciarse del mercado cultural en su acepción de "mero productor de objetos de consumo", y a preguntarnos si podemos seguir sosteniendo una noción estética que se construye sobre

148 Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics*, trad. Gabriel Rockhill, Nueva York, ed. Continum, 2007, p.13. [La traducción al español es mía].

149 Idem.

una tradición eurocéntrica, evolucionista y discriminatoria que es aún la que domina en muchos espacios culturales. No es nuestra intención responder de manera categórica a tales preguntas, aunque de manera indirecta contestaremos a ellas a lo largo de este y el siguiente apartados. Por ahora, sin embargo, nos limitaremos a tomar las definiciones anteriores como punto de partida para abordar la dimensión estética del arte libre, sobre el eje de tres tipos de prácticas artísticas que han surgido y/o se han fortalecido considerablemente a partir de la revolución digital, generando tendencias que sugieren un cambio de rumbo en el paradigma creativo de lo que en el siglo XIX, en algunos países europeos, se consolidó como la forma legítima de entender el arte.

Para comenzar tenemos la llamada ***estética remix***, la cual consiste en la creación de obras que utilizan partes o fragmentos de otras obras, sea de manera idéntica o alterada. Entre las formas que este procedimiento cobra están los llamados *mashups* (canciones o videos que se realizan superponiendo distintos materiales reconocibles), los *collages* digitales y la alteración de obras famosas con vídeos, audios o subtítulos añadidos que modifican su sentido original. Es evidente que el *remix* se vincula estrechamente con los experimentos dadaístas y surrealistas de las primeras décadas del siglo XX, pero con la diferencia importante de que las nuevas tecnologías permiten que los espectadores, al ser capaces de modificar sus objetos de consumo y generar nuevos productos a partir de los primeros, se conviertan en prosumidores que utilizan sus fuentes creativas para crear obras derivadas. Aunque muchas veces esta apropiación de recursos se hace de manera ilegal, "violando" los derechos de autor de las fuentes originales,[150] cada vez se generan más repositorios como *Jamendo*, *Flickr* y *Wikimedia Commons*, en los que los propios artistas publican sus creaciones con licencias permisivas para que puedan ser remezcladas legalmente, promoviendo un intercambio recíproco (P2P) de materiales artísticos que, en su continua circulación a través de las redes, van poco a poco constituyendo repositorios de recursos procomunes. Entre los proyectos más representativos de este tipo, podemos mencionar la película *Everything is a Remix*,[151] que consiste en una serie de documentales que analizan el papel que el *remix* tiene en la actualidad, y que además exploran dicho tema de manera performativa

150 En este trabajo no abordaremos el problema de la piratería, pues implica un marco de discusión que excede los objetivos del mismo, pero cabe decir que no comparto la visión liberal que criminaliza la piratería sin considerar las condiciones socioeconómicas de cada contexto, y sin tomar en cuenta que muchas veces son las propias industrias culturales las que sacan mayor provecho de la circulación de copias ilegales. En todo caso, lo que interesa a esta investigación es la creación de nuevos marcos de legalidad, y no la subversión (muchas veces legítima) de las leyes.

151 Ver: http://everythingisaremix.info/

al estar realizados a partir de remezclas de vídeos, textos y películas diversas, y al estar publicados con una licencia Creative Commons que permite la copia y modificación de los propios contenidos. Cabe señalar que el hecho de que, en este caso, el contenido temático de la obra coincida con su planteamiento formal y con sus estrategias de producción, es sintomático de la confusión que se da frecuentemente entre los contenidos y las formas de producción del remix; aún cuando los materiales a mezclar puedan ser sumamente variados, lo que le da identidad a la estética al *remix* es la manera en la que dichos contenidos son reapropiados y modificados.

Pasemos a hablar de una segunda tendencia estética que es el **arte de código abierto** (arte *Open Source*). Éste se define por poner a disposición de la comunidad el *código fuente* de las creaciones artísticas. Particularmente mencionaremos un fenómeno conocido como ***live coding***, el cual consiste en la programación en tiempo real del código informático que genera el material, normalmente sonoro o audiovisual, que sirve para realizar sesiones de improvisación en las que se suele proyectar el código que está siendo programado en vivo. Esta "estética del código abierto" suele completarse cuando los artistas publican en sus sitios de Internet los códigos que fueron programados en vivo, dando lugar a un circuito de compartición entre pares que es vital para la consolidación de una escena como ésta. Esto conduce a que el código se vuelva un recurso procomún y a que los espectadores puedan ser también prosumidores. Cabe destacar el hecho de que, nuevamente, tenemos una situación en la que las formas productivas tienen un importante nivel de injerencia en los contenidos específicos que se producen. Es así que Joseph Wilk, artista-programador miembro del colectivo *Repl-Electric*,[152] define el *live coding* como "el acto de convertir una sesión de programación en una performance".[153] Un último aspecto a destacar de este tipo de prácticas es el hecho de que, dado que se requieren plataformas informáticas que permitan la programación en tiempo real, se utilizan mayoritariamente programas de software libre, dado que éstos tienen una forma de operar basada en la apertura de su propio código. Hay que aclarar que además del *live coding* existen otras formas de aplicar el principio de código abierto a las prácticas artísticas, tal como pudimos constatar en nuestro ejemplo inicial de *El Cosmonauta*, en el que el sitio web de la película ponía su código a disposición libre, y en el que se redactó un manual de réplica que puede ser considerado un "código analógico" de la obra.

152 Ver: http://www.repl-electric.com/

153 Palabras que aparecen en el sitio de Internet de Joseph Wilk, disponible: http://blog.josephwilk.net/

Hablando ahora de nuestra tercera tendencia, mencionaremos una nueva forma de **arte colaborativo** que sintetiza las posibilidades tecnológicas del llamado *net.art* (arte en la *red*) con la noción colaborativa de algunas prácticas artísticas del siglo XX, como son el arte conceptual, el happening o el jazz libre. Para entender mejor la concepción estética que se desprende de dicha síntesis, consideremos el proyecto sonoro *Sistema Poliedro*, que consiste en una plataforma de composición musical en el que compositores de distintos lugares del mundo se unen, la mayoría de las veces de manera telemática, para crear obras colectivas. Entre las consignas que aparecen en la página de Internet del *Sistema Poliedro*, se encuentran las de "compartir la autoría de una obra", "estimular procedimientos composicionales en forma remota" y "ofrecer a la comunidad de compositores procedimientos y resultados de composición colectiva",[154] todo esto mediante un sistema de intercambio entre pares que favorece la horizontalidad y rechaza los principios de imposición y jerarquía. De manera similar al Sistema Poliedro, en los últimos años han surgido varias iniciativas que experimentan métodos novedosos de colaboración no sólo en la música, sino también en otros campos como el cine, la literatura y las artes visuales. Como ejemplos de ello podemos mencionar a la productora cintematográfica *HitRecord,*[155] dedicada a realizar películas colaborativas en las que muchas personas contribuyen en la concepción, realización y financiación de sus filmes; al proyecto *Relatame,*[156] en el que se pueden iniciar y/o continuar proyectos literarios colaborativos; y al *Movimiento Wiki-Art*,[157] un taller virtual en el que las personas generan obras digitales colectivas. En todos estos ejemplos se comparte una explícita intención por explorar estrategias de creación artística horizontal y comunitaria, y por incitar a que sus espectadores se conviertan en colaboradores activos. En términos estéticos, esto implica un giro radical respecto a la manera individualista de concebir la creación y la autoría, dando lugar a situaciones en las que la forma, el contenido y la intención de un proyecto son el resultado de una negociación colectiva. Cabe preguntarnos hasta qué punto los productos artísticos de este tipo de colaboraciones son las obras resultantes, o hasta qué punto los artistas conciben el diseño de las plataformas de colaboración como la obra artística *per se*; aunque podemos suponer que esta pregunta no tiene una única respuesta, queda claro

154 Palabras que aparecen en el blog del proyecto *Sistema Poliedro*: http://sistemapoliedro.blogspot.com
155 Ver: http://www.hitrecord.org/
156 Ver: http://www.relatame.com/
157 Ver: http://www.wiki-art.org/

que las plataformas colaborativas forman una parte integral de la dimensión estética de este tipo de prácticas.

Haciendo un repaso de las tres tendencias estéticas señaladas, queda claro que todas se sustentan en una concepción procomún de la cultura, en una ruptura de las barreras divisorias entre productores y consumidores y en un principio de intercambio P2P. En lo que respecta a la noción de código abierto, aunque ésta es particularmente visible en el caso del live coding, es común que tanto los proyectos remix como las plataformas colaborativas requieran que los artistas tengan acceso ya sea al código informático de las obras digitales y/o al conjunto de normas y documentos que constituyen el "código analógico" de proyectos que pueden ser replicados por otros individuos o colectivos. Asimismo, es evidente la apropiación de los medios de producción que se da en los tres casos por parte de los artistas, y en todos ellos suelen utilizarse licencias permisivas y software libre.

Ahora bien, más allá de limitar nuestras consideraciones únicamente a los aspectos que favorecen nuestra argumentación, es importante señalar también las contradicciones y problemáticas que estas prácticas presentan respecto al objetivo manifiesto de generar un nuevo paradigma artístico. Hay que reconocer, por una parte, que muchas de las mayores empresas que se dedican a la producción cultural han sido hábiles en incorporar tanto el *remix* como el arte colaborativo y el *live coding* dentro de sus sistemas productivos, bajo una lógica jerárquica y centralizada que deja afuera los fundamentos éticos del copyleft y que no considera el uso de herramientas libres.[158] A esto hay que sumar el hecho de que, a pesar de que hemos insistido en que el arte libre no se reduce al "mundo digital", las tres tendencias mencionadas dependen del Internet y/o de las computadoras, lo que nos lleva a cuestionar si las "artes analógicas" tendrían realmente lugar dentro de las corrientes estéticas que estamos asociando con el arte libre. Por último, habría que anotar una problemática adicional que tiene que ver con la denotada "confusión" entre las formas y los contenidos tanto del *remix* como del *live coding* y el arte colaborativo: mientras que algunas personas encuentran en esto una verdadera transformación de los cánones estéticos, bajo la idea mcluhaniana de que las

158 Un ejemplo de esto lo encontramos en YouTube (Google), en donde se llega incluso a ofrecer la "modalidad Creative Commons" como una forma, entre otras, de licenciamiento, pero que lejos está de implementar un mecanismo de intercambio directo entre sus usuarios o de permitir que éstos decidan sobre el modo en el que sus vídeos serán etiquetados y jerarquizados en el motor de búsqueda. Es evidente que el hecho de que estas plataformas tengan tanta aceptación entre los artistas que se dedican a las prácticas descritas es una prueba de que los fundamentos del software libre no son, necesariamente, una condición para el florecimiento de tendencias estéticas como las que hemos revisado.

nuevas tecnologías están modificando el campo de lo perceptible, otras consideran que lo que está detrás de esa "mezcla" no es otra cosa que una anulación de los contenidos artísticos, un borramiento de la subjetividad y una homogeneización de la expresión humana.

Detengámonos por un momento en esta última consideración, y preguntémonos hasta qué punto el entorno digital está propiciando nuevas formas de expresión que extienden las capacidades sensibles del ser humano, o hasta qué punto las está reduciendo a causa de la creciente exposición a espacios virtuales que aíslan a las personas de los estímulos corporales, afectivos y sociales que sólo la realidad material es capaz de proveer. De acuerdo con Fajardo, el arte digital nos coloca

> ante una nueva gramática que reelabora otra racionalización y sensibilidad artística; una gramática digital que cambia lentamente el paradigma sobre lo real; "desaparece" lo real físico poniendo en su lugar lo real virtual, conllevando a la sistemática desacralización de la realidad concreta como única fuente de conocimiento.[159]

Siguiendo a Fajardo, esta situación da lugar a un "desborde de las imágenes virtuales tecnificadas, donde lo hipereficaz, lo hipervisible va lentamente dejando al arte sin alusión, evocación, invocación, magia, ensueño, imaginación, sin silencios ni vacíos de donde partir para construir nuestra voz".[160] ¿Será momento, entonces, de retomar las críticas posmodernas que hace décadas anunciaban la muerte ineludible de ese campo de la expresividad humana que antaño conociéramos como "arte"?

Lo anterior nos conduce a una interrogante que posiblemente haya sido pensada por el lector en las páginas previas: ¿cuál es la relación entre nuestro caso de estudio y la estética posmoderna?; dicho de manera más precisa, siendo que la remezcla, la confusión entre medios y contenidos y el rechazo a un modelo artístico asociado con la modernidad capitalista son aspectos definitorios del llamado "arte posmoderno", ¿es factible decir que el arte libre es una manifestación tardía, o por lo menos heredera de la posmodernidad? Si bien es evidente que existen rasgos comunes entre el trabajo de artistas identificados con el posmodernismo y prácticas como las que hemos venido comentando, y si bien es cierto que diversos autores asocian el arte digital con los planteamientos filosóficos de pensadores posmodernos como Lyotard y Baudrillard, existe un elemento distintivo entre el movimiento artístico que estamos analizando y la llamada "condición posmoderna", elemento que servirá para enfatizar que el arte libre

---

159 Fajardo, *Estética y posmodernidad*, op.cit., p.118.
160 Ibid, p.123.

sólo puede ser pensado como tal cuando plantea una serie de objetivos relacionados con los principios de libertad cultural que discutimos en el capítulo segundo.

Pese a que la llamada “posmodernidad” no es en una corriente filosófica homogénea, y a pesar de que son más los puntos de divergencia que los consensos que existen sobre lo que significa dicho concepto, un aspecto en el que muchos de sus representantes coinciden es en rechazar los “grandes relatos” históricos y los discursos totalitarios y universalizantes. De acuerdo con Lyotard, autor del conocido ensayo sobre *La condición postmoderna*, “se tiene por «postmoderna» la incredulidad con respecto a los metarrelatos”;[161] esto trae consigo, según sus propias palabras, una pérdida de la función narrativa que sirve para legitimar unos discursos sobre otros, pérdida que provoca que “el gran héroe, los grandes peligros, los grandes periplos y el gran propósito”[162] dejen de ser objetivos pertinentes para la ciencia, el arte y la filosofía. Hablando particularmente de estética, este pensador considera que “lo posmoderno sería aquello que alega lo impresentable en lo moderno y en la presentación misma; aquello que se niega a la consolación de las formas bellas, al consenso de un gusto que permitiría experimentar en común la nostalgia de lo imposible”.[163] Y es precisamente en estas consideraciones que encontramos una diferencia crucial entre la “estética posmoderna” y la apuesta del arte libre: en este último existe un “enemigo común” que es la privatización cultural, y existen metarrelatos que unifican, bajo estrategias de producción compartidas, esa “nostalgia de lo imposible” que los principios del software libre determinan. Es verdad que existen también puntos de convergencia entre el ideal democrático de la posmodernidad y los principios de horizontalidad, cooperación y autonomía que los “artistas libres” procuran, pero esto sin obviar las diferencias de fondo que alejan a estas dos maneras de entender la libertad en el arte. Si consentimos, siguiendo a Carlos Fajardo, en concebir el arte posmoderno como aquel que elabora “objetos estéticos frágiles, eclécticos, complacientes, sin proyecto utópico, hechos al azar, y con una crisis total de los conceptos de aventura y de experimentación proclamados por los artistas de la vanguardia”,[164] queda clara la falta de correspondencia con un movimiento global que se rige por ideales comunitarios y que

161 Jean-François Lyotard, *La condición postmoderna. Informe sobre el saber,* trad. Mariano Antolín, Madrid, Ediciones Cátedra, 1987, p.4.

162 Idem.

163 Jean-François Lyotard, *La posmodernidad (explicada a los niños),* trad. Enrique Lynch, Barcelona, Gedisa, 1987, p.25.

164 Fajardo, *Estética y posmodernidad*, op.cit., p.116.

experimenta con formas de compartir y colaborar en la producción de “objetos” dispuestos a ser apreciados estéticamente.

Por ahora dejaremos en suspenso esta discusión, diciendo solamente que más allá de los juicios que podamos hacer sobre la pérdida, la mutación o la “desacralización” de los preceptos estéticos, el hecho ineludible es que algo está cambiando en nuestra forma de crear y de expresarnos. En este cambio, al menos desde la perspectiva particular de lo que estamos caracterizando como arte libre, se busca desestabilizar los modelos privativos que rigen la cultura neoliberal. No sabemos aún si la creciente fascinación que se manifiesta hacia el código informático, hacia la remezcla y hacia la colaboración creativa son en efecto formas nuevas de vivir, sentir y disfrutar el arte, o si son sólo simulacros culturales como los que Baudrillard denunciara en sus escritos; pero sabemos que en el ejercicio de compartir y de crear de manera colectiva se está jugando una lucha contra el individualismo y la privatización capitalistas. El panorama es complejo, y acaso no podamos más que estar de acuerdo con Fajardo cuando sugiere que las circunstancias actuales nos exigen “construir nuevas brújulas y cartografías para caminar por los espacios globales que nos esperan”,[165] y que por ahora no podemos comprender. Podemos, sin embargo, afirmar que estas brújulas difícilmente nos conducirán a un destino libertario si apuntan solamente a las cuestiones estéticas, sin tomar en cuenta las dimensiones económica y social de las prácticas creativas.

b) Nuevas formas de mercado del arte

El Manifiesto Telecomunista es contundente al señalar que “la única manera de cambiar la sociedad es producir y compartir de forma diferente”,[166] dado que “ningún orden social, sin importar cuan fuerte y despiadadamente impuesto, puede resistir su transformación cuando emergen nuevas formas de producir y compartir”.[167] Hablando de la cultura libre, este manifiesto plantea que ésta sólo puede ser una alternativa real al sistema dominante en la medida en la que desemboque en una nueva forma de mercado, una que sustituya el sistema económico capitalista por una *economía de red*, en la que “los participantes independientes intercambian de acuerdo a sus deseos

165 Ibid, p.113.

166 Kleiner, *El Manifiesto Telecomunista*, op. cit., p.16. [las negritas son mías].

167 Ibid, p.18.

mutuos dentro del contexto de una plataforma común, no controlada centralizadamente por ninguno de ellos, pero compuesta de sus interrelaciones voluntarias".[168]

Si tomamos la perspectiva del Manifiesto Telecomunista como punto de partida para analizar las implicaciones económicas del arte libre, resalta de inmediato el hecho de que los principios del procomún, del intercambio P2P, del usuario prosumidor y del código abierto son todos, en el fondo, postulados económicos que proponen una forma distinta de intercambio, propiedad y consumo. Hay que cuestionar, sin embargo, si la labor de los "artistas libres" está realmente construyendo un modelo económico alternativo o si sólo se limita a ampliar y flexibilizar las formas capitalistas de mercado.

Para empezar a contestar dicha pregunta, es necesario entender que no todos los artistas que responden a la caracterización que estamos haciendo se posicionan explícitamente en contra del capitalismo; esto no quita, sin embargo, que existan rasgos profundamente anticapitalistas en lo que respecta a la dimensión económica del arte libre, siendo que, a grandes rasgos, lo que los distintos artistas y colectivos "libres" defienden en este rubro es la posibilidad de implementar sistemas de intercambio que combinen la libre compartición con un mecanismo de retribución justa, anulando las restricciones impuestas por un sistema de privatización desmedida. Pasando a hablar de las estrategias específicas que se suelen utilizar para tales objetivos, cabe comentar un documento denominado *Manual de uso para la creatividad sostenible en la era digital*.[169] Este manual fue redactado y publicado por el Foro de Cultura Libre (FCForum), y en términos generales presenta una diversidad de modelos económicos alternativos que comparten una serie de características entre las que destacan las siguientes:

- La no acumulación innecesaria de recursos y la no centralización de los bienes ni las plataformas administrativas.
- El pasar de una economía basada en la escasez a una basada en la abundancia. Entre otras cosas, esto implica pasar de una lógica de la competencia a una lógica de compartición.

168 Ibid, p.21.

169 Ver: Free Culture Forum, *Manual de uso para la creatividad sostenible en la era digital,* s/p.

- La posible utilización de modelos empresariales de recaudación de fondos, como la publicidad o la inversión privada, pero siempre con el cuidado de no comprometer la ética ni el contenido de los proyectos.
- El rechazo al copyright como único sistema de “protección” de obras y productos culturales. La consecuente implementación de licencias permisivas, como las Creative Commons o la Licencia de Arte Libre, que permitan a los usuarios utilizar las obras artísticas e incluso producir nuevas obras derivadas (prosumo).
- El cuestionamiento del rol que tienen los intermediarios en las empresas culturales, la apuesta por el intercambio directo entre personas de iguales condiciones (P2P).
- La intervención de la ciudadanía en todas las decisiones concernientes a la distribución y aplicación de los recursos públicos destinados al arte y la cultura, lo que implica el libre acceso a la información necesaria para ello (código abierto).
- La concepción de las ideas y conocimientos artísticos como un recurso procomún. Esto no excluye la posibilidad de que los artistas puedan cobrar una justa retribución por su obra (o por el soporte material de la misma), siempre que su venta no impida al comprador utilizarla y compartirla libremente.

Algo que es importante mencionar respecto a los modelos que plantea el FCForum es que éstos, más que una “caja de buenos deseos”, están basados en la experiencia de artistas que se encuentran ya implementando una o varias de las conductas anteriores, trazando con sus prácticas la ruta de un nuevo sistema de mercado. Tomemos como ejemplo la película con la que abrimos el presente apartado: como vimos en su momento, *El Cosmonauta* es un proyecto que fue financiado a través de un sistema de fondeo colectivo (crowdfounding), que fue publicado bajo licencia Creative Commons y cuya página de Internet se encuentra disponible como software de código abierto. Si bien en lo anterior tenemos ya importantes implicaciones económicas que coinciden con las consideraciones del FCForum, podemos agregar algunos otros elementos, como el hecho de que a lo largo del proceso de producción se fue publicando un reporte detallado de la manera en la que los fondos fueron conseguidos y posteriormente ejercidos, como una muestra de la transparencia financiera que se debía a todos los prosumidores que contribuyeron en el financiamiento colectivo; asimismo, es

importante agregar que, además de las contribuciones individuales, el presupuesto fue complementado con aportaciones de empresas privadas y con venta de publicidad, realizando en cada caso negociaciones con las instancias correspondientes para evitar que estos ingresos comprometieran los principios colaborativos del proyecto.[170] Para tener una idea de los alcances que este tipo de estrategias híbridas pueden tener, basta revisar el presupuesto desglosado que se publicó en 2012 (a un año de terminar la película), en el que se habían conseguido 398,941.90 Euros, faltando todavía poco más del doble para conseguir la cifra total presupuestada; independientemente de los ajustes que ciertamente tuvieron que hacerse a la cantidad estipulada, el hecho es que *El Cosmonauta* se terminó y salió a la luz en mayo de 2013.[171]

Si bien es cierto que *El Cosmonauta* es un caso particularmente representativo de la implementación exitosa de modelos económicos como los que promueve el Foro de Cultura Libre, existen muchos otros proyectos que también han sido exitosos en el objetivo de generar nuevas formas de mercado. Entre éstos, destaca el documental argentino *La Educación Prohibida,*[172] igualmente producto de un financiamiento colectivo que recaudó cifras millonarias y que implicó distintos niveles de colaboración y de aplicación de los principios económicos del software libre. Hay que añadir que en los últimos años han proliferado los proyectos de *crowdfounding*, como se puede apreciar en las páginas web de plataformas como *Verkami,*[173] *Kickstarter*[174] y *Goteo*,[175] que sirven para financiar miles de proyectos artísticos que exploran alternativas de recaudación de recursos económicos distintas a las del mercado convencional. A través de estas y otras plataformas, se financian anualmente miles de obras musicales, audiovisuales y literarias que poco a poco van estableciendo un nuevo modo de sustentar la producción de arte.[176]

---

170 Cabe decir que sobre las negociaciones con el sector empresarial existen también experiencias negativas que, de hecho, llevaron a la disolución de la productora cinematográfica del *El Cosmonauta*. Para más información al respecto, existe un artículo publicado por los mismos productores en donde explican a detalle este tema: http://www.elcosmonauta.es/blog/?p=429.

171 Toda esta información se encuentra disponible en la página de Internet del proyecto: http://www.elcosmonauta.es.

172 Ver: http://www.educacionprohibida.com/.

173 Ver: http://www.verkami.com/.

174 Ver: https://www.kickstarter.com/.

175 Ver: http://goteo.org/.

176 Para profundizar en el tema del crowdfounding, se recomienda leer el documento *Experiencias de CROWDFOUNDING en el Estado Español y Cataluña: PRINCIPALES CARACTERÍSTICAS, RETOS Y OBSTÁCULOS*, publicado por el FCForum.

Ahora bien, aunque los ejemplos anteriores son una muestra de la implementación exitosa de formas alternativas de economía para la creación, es necesario reconocer que el arte libre se encuentra aún en una etapa germinal que apenas está reconociendo sus campos de acción, tanto a nivel general como en el ámbito específico de la economía. Hay que admitir que sigue siendo dudosa la posibilidad de que los artistas puedan vivir de su trabajo bajo modelos económicos alternativos, más allá de conseguir, en el mejor de los casos, los fondos necesarios para la producción de obras y proyectos. Por otra parte, aunque se busquen negociaciones que contrarresten los excesos de los sistemas de financiación tanto pública como privada, hay que decir que mientras exista dependencia hacia las empresas privadas y las instituciones gubernamentales, seguirá existiendo un fuerte grado de condicionamiento y control por parte de las mismas (sobre el tema, ver pie de página 162). Finalmente, hay que agregar que la economía capitalista tiende a subsumir toda clase de alternativas mercantiles, como podemos comprobar al ver que empresas como Google se apropian de muchos de los discursos del software y la cultura libres para generar un mercado *aparentemente* distribuido, pero que en el fondo esconde un mecanismo de centralización, privatización e incluso monopolización de la cultura global.

Entre los aspectos que constituyen el arte libre, el económico es quizás el más problemático y al mismo tiempo el más determinante para hablar o no de una verdadera alternativa al sistema capitalista. Desde esta perspectiva, urge profundizar en un debate sobre los alcances y las limitaciones que se tienen en este rubro. Hace falta ampliar el espectro de lo que entendemos por economía del arte, pasando de una mirada que estudia la economía únicamente a partir de las formas de financiamiento y de circulación en el mercado, a una que contemple la interrelación que existe entre las distintas etapas que constituyen el ciclo productivo. Siguiendo los argumento de Marx, es necesario comprender que la economía es un complejo de relaciones entre los momentos de producción, distribución, consumo e intercambio, y que del vínculo que aquéllos guardan entre sí no sólo se determina la capacidad meramente productiva de una comunidad, sino también el modo en el que las personas se relacionan entre sí. Para que una sociedad se sostenga económicamente, no sólo requiere el trabajo individual de cada uno de sus miembros, sino también un trabajo social que surge de la interacción, y no sólo en la suma, de las diversas labores que entran en contacto.

Según lo que plantea el investigador español Jaron Rowan, una de las principales aportaciones que la cultura libre ha hecho en el ámbito de la economía del arte es la de

desplazar una visión individualista de la creación, una que se concentra en los intereses y necesidades de cada artista, a otra que concibe las prácticas creativas como generadoras de un valor social que, aunque puede ser entendido en términos económicos, trasciende el campo de la producción para desbordar hacia otras dimensiones de lo que implica vivir en sociedad. Es así que en el siguiente apartado analizaremos, justamente, la dimensión social del arte libre. Pero antes de ello, cerraremos el presente proponiendo a nuestro debate las siguientes reflexiones de Rowan:

> Posiblemente sea la hora de cuestionar ciertas exigencias individualizadas de los creativos que quieren acceder al valor que genera su obra de una forma individual. ¿Cómo serían los sistemas que permitiesen capturar este valor de forma colectivo? ¿Cómo podemos medir y redistribuir el valor social de la cultura? ¿Cómo visibilizamos que el valor de las obras culturales no viene determinado por elementos intrínsecos a ellas sino que se deriva de sus usos sociales? Contestar a estas preguntas con rigor implicaría repensar el valor económico de la cultura no tan solo en términos económicos y por ende, desplazaría el debate de «nuevos modelos» a formas completamente nuevas de entender las relaciones cultura, economía y sociedad.[177]

c) Transformación social en las prácticas artísticas

“La cultura libre sólo puede realizarse en el contexto de una sociedad libre”, afirma Dmitry Kleiner,[178] remitiéndonos a los principios marxistas que consideran que la cultura es siempre la manifestación de las fuerzas productivas y de las formas de dominación que existen en una sociedad. Trasladando este argumento al campo del arte, podemos decir que **sólo puede haber arte libre en el contexto de una sociedad y una cultura libres**, de manera que las distintas tendencias estéticas y los modos alternativos de economía que hemos analizado, para poder ser un vehículo efectivo hacia los objetivos estéticos y económicos previamente delineados, dependen del entorno social en el que el arte tiene lugar.

Existen ocasiones, sin embargo, en las que son las propias prácticas artísticas las que generan el entorno social que necesitan para echar andar procesos estéticos y económicos alternativos. En estos casos, cuando a través del arte se crean condiciones

177 Jaron Rowan, “El declive de las industrias culturales y la importancia de la cultura libre”, *Cultura libre digital. Nociones básicas para defender lo que es de todxs*, Barcelona, ed. Icaria, 2012, p.82.

178 Kleiner, *El Manifiesto Telecomunista*, op. cit., p.58.

de libertad social que no estaban dadas de antemano, nos acercamos a una situación como la que Jacques Attali desarrolla en su *Ensayo sobre la economía política de la música*. Aunque los argumentos de dicho ensayo serán analizados con mayor detenimiento en la segunda parte de nuestra investigación, conviene adelantar su tesis fundamental, que es que la música (léase el arte en general) es un espacio de experimentación social, de exploración de entornos sociales novedosos, que contribuye a la generación de nuevos sistemas socioeconómicos que en el futuro cobrarán hegemonía. "El arte lleva la marca de su tiempo", nos dice Attali, pues "en los códigos que estructuran los ruidos y sus mutaciones, se anuncian una práctica y una lectura teórica nuevas"; a partir de la escucha de tales "ruidos", es posible "*interpenetrar lo económico y lo estético; mostrar que la música es profética y que la organización social es su eco*.[179]

Si confrontamos entre sí los dos párrafos anteriores, surge una pregunta que es central a un análisis sociopolítico del arte: las ideas de Attali, claramente en sintonía con la concepción artística de McLuhan, ¿no son acaso contradictorias a la idea sostenida por Marx y los *Telekommunisten* de que la cultura sólo puede ser libre en la medida en que exista una previa libertad social? Efectivamente, tenemos aquí dos posiciones que fácilmente pueden verse como opuestas, pues una toma al arte como anuncio y detonante de las transformaciones sociales, mientras que la otra considera que éste es siempre, en tanto manifestación de la cultura, un efecto y nunca una causa de los cambios que se dan en la sociedad. Pero esta dicotomía se disuelve cuando consideramos que existe una relación dialéctica entre ambas situaciones, siendo así que las dos ocurren de manera simultánea y se retroalimentan mutuamente, de manera que el arte puede ser un espacio de experimentación de formas de socialización distintas a las dominantes, pero sólo mientras existan las condiciones para que dicha experimentación tenga lugar. Algunas veces esto resulta en una situación en la que el arte sirve para visibilizar formas alternativas de organización social que son posibilidades reales dentro de un determinado sistema, pero que pasan inadvertidas o son marginadas por los mecanismos vigentes de legitimación cultural, de modo que cuando dichas alternativas logran abrirse un espacio de visibilidad dentro de tales mecanismos, son consideradas como innovaciones que vienen a reconfigurar los códigos sociales.

179 Jacques Attali, *Ruidos. Ensayo sobre al economía política de la música*, México, Siglo XXI, 2011, p.14. [Las cursivas son del original].

Partiendo de lo anterior, llegamos a una de las hipótesis centrales de este trabajo, que supone que **el arte libre es un espacio de experimentación y visibilización de formas de organización social que, aunque son todavía marginales, son posibles y tienen el potencial para convertirse en futuras alternativas de organización social a gran escala**. Teniendo en mente esta premisa, revisaremos a continuación la manera en la que los cuatro principios que son el eje del presente apartado se relacionan con la construcción ya no sólo de un mercado alternativo, sino también de un proyecto sociocultural que difiere de aquél que caracteriza al capitalismo tardío.

Tal como Marx esclareció desde mediados del siglo XIX, un aspecto fundamental del sistema capitalista es la diferenciación social que representa la división entre burguesía y proletariado. Aunque hay quienes argumentan que el neoliberalismo ha roto con esta separación, el hecho es que en la actualidad sigue rigiendo un marcado sistema de división de clases y una noción correlativa de sociedad anclada en la centralización, la jerarquización y la consecuente distribución asimétrica del poder. Está de más decir que el sector artístico no se encuentra exento de tales condiciones, sino que, por el contrario, constituye un campo en el que la segregación social se encuentra especialmente pronunciada. Es por eso que el hecho de que el arte libre se base en un sistema de producción por pares (P2P) implica, por considerar a todas las personas como iguales, una diferencia radical respecto a la organización social capitalista, diferencia que se agudiza cuando sumamos la tendencia a romper con las divisiones sociales que se suelen dar entre productores y consumidores. Por otra parte, hay que considerar el conjunto de relaciones sociales que se ven transformadas cuando los recursos se vuelven bienes compartidos, sustituyendo los clásicos regímenes de apropiación privada y de administración centralizada de los recursos (supuestamente) públicos, por el régimen de acceso directo al procomún. Es importante notar que, en el caso de los colectivos artísticos que trabajan bajo este modelo de propiedad, es necesario establecer normas comunitarias que eviten los conflictos o que, en su caso, den pautas de cómo resolverlos, de manera que tanto los derechos como las responsabilidades comunes se encuentren siempre garantizadas. Es aquí donde se vuelve socialmente relevante el principio de código abierto, pues es el que permite que los códigos sociales y la información de utilidad común estén siempre a disposición de todos los grupos e individuos que conforman una comunidad, con la posibilidad de que sean aprovechados de manera igualitaria y de que sean modificados de manera colectiva cuando no resulten justos o eficientes. Integrando todos estos elementos, lo que se persigue es estimular la cooperación y la horizontalidad social, al tiempo de

limitar el individualismo y la jerarquización de las relaciones humanas. Finalmente, cabe agregar que al privilegiar las relaciones directas (no mediadas), los procesos comunitarios y la integración de la producción y del consumo, se abren nuevas posibilidades de organización independiente y sustentabilidad que permiten a los colectivos tener autonomía respecto a las instituciones públicas y a las empresas privadas.

No hace falta hacer demasiadas asociaciones para ver que lo que tenemos frente a nosotros es un sistema social en el que los tres ejes que Hardt y Negri señalaran como consecuencias del trabajo biopolítico, a saber la horizontalidad, la cooperación y la autonomía, se ven claramente manifestados. Hasta aquí todo indica que nuestro análisis comienza entrar en una etapa resolutiva, pero antes de sacar nuestras últimas conclusiones es importante confrontar las consideraciones que hicimos anteriormente con un ejemplo concreto en el que todas ellas se vean conjugadas. En este caso comentaremos la labor de un "espacio hacker" mexicano conocido como el *Rancho Electrónico*,[180] el cual, aunque no se dedica exclusivamente a cuestiones artísticas, otorga al arte un lugar importante dentro de sus actividades cotidianas.

Entre los espacios artísticos del Rancho Electrónico se cuentan talleres de cine, de música y de artes audiovisuales, todos ellos caracterizados por usar exclusivamente software libre y por fomentar la utilización de licencias no privativas. Estos talleres, además de sus labores internas, han generado en los últimos una cantidad importante de actividades conjuntas como mesas de diálogo, proyecciones de video, festivales, y varios eventos más que se han organizado de una manera colaborativa basada en el intercambio horizontal, en la libre compartición y en un sistema procomún de obtención, administración y uso de los recursos financieros. Un aspecto que es importante subrayar sobre la organización social del Rancho Electrónico es que ésta funciona de manera asamblearia, lo que significa que todo lo concerniente al uso del espacio común, a la solución de posibles conflictos y a la toma de decisiones colectivas, se trata de manera comunitaria sin que la voz de ningún miembro tenga prioridad sobre las de los demás y sin que ninguna instancia centralice la comunicación e impida el intercambio directo. De este modo, la asamblea es la máxima autoridad y, de hecho, la única que puede imponerse sobre las voluntades individuales; todas las actividades que aquí se realizan son resultado de un consenso en el que tanto los miembros más antiguos como los nuevos, y los más constantes al igual que los menos,

180 Ver: http://ranchoelectronico.org/

tienen el mismo derecho de participar en los procesos normativos, en las decisiones conjuntas y en la propuesta de futuras actividades a realizar. Cabe agregar que la asamblea mencionada se encuentra siempre abierta no sólo a los miembros activos de la misma, sino también a cualquier persona que tenga interés en integrarse, que quiera proponer algún proyecto o que simplemente tenga curiosidad. Entre los objetivos que se persiguen con esta apertura se encuentra el de "abrir el código social" (en los términos que los propios miembros del *hackerspace* suelen utilizar) de este espacio para que otros grupos o personas puedan adaptarlo a sus propios proyectos, así como el de promover que los visitantes y miembros nuevos contribuyan a la producción, en este caso artística, del Rancho.

En el último apartado del segundo capítulo comentamos la propuesta de Christian Siefkes, quien sugiere que la economía P2P puede ser un modelo efectivo para la consolidación de un nuevo sistema socioeconómico basado en la cooperación y el libre intercambio. En la introducción de su libro *From Exchange to Contributions*, Siefkes se pregunta: "¿es posible una sociedad en la que la producción P2P sea el principal modo de producción? De ser así, ¿cómo podría tal sociedad organizarse?" Si regresamos a nuestro ejemplo del Rancho Electrónico y lo comparamos con las diversas respuestas que a lo largo de dicho libro se proponen, tenemos que la mayoría de los principios y formas de organización que ahí se plantean coinciden con la forma en la que el colectivo mencionado trabaja. Aunque analizar comparativamente el modelo socioeconómico de Siefkes con el sistema productivo del Rancho Electrónico requeriría un desarrollo que sale del objetivo de este trabajo, lo que me interesa enfatizar es que existen coincidencias nada desdeñables entre las propuestas teóricas que hablan de una forma de sociedad basada en lo común, como es el caso de la de Siefkes, y experiencias concretas como las que hemos venido comentando.

Aunque debemos admitir que todavía son pocos los proyectos que presentan las características del ejemplo analizado, a lo largo de este apartado hemos pasado por una diversidad de iniciativas artísticas que nos muestran la expansión que este tipo de prácticas está teniendo en distintas partes del mundo. Como puede suponerse, el hecho de que hayamos utilizado casos determinados para ejemplificar aspectos particulares del arte libre no excluye que las distintas consideraciones estéticas, económicas y sociales que hemos hecho se apliquen por igual a varios de los proyectos comentados, perfilando un modelo artístico que tiende a integrar todas estas dimensiones. Sobre este punto conviene enfatizar que dicha integración sería necesaria para pensar en prácticas

artísticas “realmente libres”, en el sentido de apuntar de manera efectiva hacia la consolidación de un sistema artístico basado en la libertad social.

Para reforzar la perspectiva integral del modelo de arte libre que estamos proponiendo, incluimos a continuación un esquema en el que podemos ver cómo es que la tecnología digital ha provocado una dislocación de los mecanismos de producción artística, lo que trae por consecuencia dos efectos contradictorios: el de actualizar y fortalecer el sistema capitalista y el de contribuir a la conformación de un sistema nuevo. El arte libre sería, de acuerdo con este modelo, un esfuerzo por apuntar hacia el segundo panorama; basado en las herramientas y principios de la cultura y el software libres, éste pretende canalizar los actuales procesos de cambio cultural hacia una nueva concepción artística que tiene sus fundamentos en la comunidad y en los recursos compartidos. Para entender el modo el que opera la compartición de tales recursos, hemos establecido cuatro principios característicos del arte libre (el procomún, el intercambio P2P, el prosumo y el código abierto), y hemos visto cómo éstos se reflejan en los rubros estético, económico y social. Esto tiene dos tipos de consecuencias: por un lado las socio-económicas, cuya formulación está basada en las ideas de Marx sobre el fin del capitalismo y el surgimiento de un nuevo sistema social, y por otro lado las socio-epistemológicas, que se conciben desde la noción mcluhaniana del “espacio acústico”. En todo este entramado, tenemos tres rasgos transversales que son la horizontalidad, la cooperación y la autonomía, precisamente las características que Hardt y Negri consideran como definitorias del trabajo biopolítico y de la contradicción de éste con el capitalismo. Después de tal explicación, pasemos a ver finalmente el organigrama:

Impacto de la tecnología digital en el arte

EFECTOS VISIBLES

Reducción drástica de los costos de producción.

Desmaterialización de obras artísticas.

Distribución global de manera (casi) inmediata.

IMPLICACIONES SOCIOECONÓMICAS

Inclusión del artista en la cadena productiva general.

Democratización de procesos productivos y acceso al arte.

Riesgo de subsumir la creación artística dentro de la cadena general de producción biopolítica.

POSIBLES EFECTOS A LARGO PLAZO

Actualización y fortalecimiento del capitalismo.

Decadencia del capitalismo e inicio de un nuevo sistema social, estético y económico.

Arte libre

RASGOS TRANSVERSALES

HORIZONTALIDAD

COOPERACIÓN

AUTONOMÍA

(características del trabajo biopolítico Según Hardt y Negri)

HERRAMIENTAS DE SOFTWARE Y CULTURA LIBRES

"actitud copyleft"

sistema de producción basado en las cuatro libertades del software libre.

Licencias libres

Creative Commons
Licencia Arte Libre
GNU-GPL.

Software Libre y Open source

que se utiliza tanto en la producción de obras digitales, en el proceso de producción y distribución de obras materiales.

PRINCIPIOS GENERALES DEL ARTE LIBRE (que vienen del software y la cultura libres)

Procomún

P2P

Prosumidor

Código abierto

CAMPOS DE TRANSFORMACIÓN

Tendencias estéticas

-estética remix,
-arte de código abierto,
-arte colaborativo.

Nuevas formas de mercado

-descentralización económica,
-no acumulación,
-economía de la abundancia,
-intercambio directo (no mediado).

Implicaciones sociales

-ruptura de divisiones sociales.
-organización asamblearia.
-sociedad basada en lo común.

Consecuencias socio-económicas (relacionadas con los postulados marxistas sobre el fin del capitalismo).

Apropiación de los medios de producción.

Glocalidad.

Privilegio de la propiedad común.

Comunidad como núcleo social.

Consecuencia socio-epistemológica (relacionada con los planteamientos mcluhanianos sobre el impacto social de los medios de comunicación).

Transición a un "espacio acústico" en el que prima la descentralización y la la globalización "tribal" o comunitaria.

Basándonos en este modelo, podemos decir sin titubeos que está surgiendo un nuevo paradigma creativo que, a pesar de su estado incipiente, en escasos años se ha expandido y ha logrado una madurez que en parte se explica por la análoga aceleración que está teniendo la tecnología digital que le sirve de plataforma, y en parte por una situación generalizada de crisis económicas, sociales y epistemológicas que están modificando drásticamente las condiciones sociopolíticas del mundo. Vivimos en una época de cambios y el arte, pese a la falta de reconocimiento que manifestaciones como las analizadas tienen todavía, no es ajeno a tales transformaciones. Queda por cuestionar, sin embargo, si el movimiento artístico que en este punto hemos ya posicionado constituye verdaderamente un ejercicio de libertad, tal como la imaginaban las vanguardias del siglo XX, o si está, por el contrario, construyendo un nuevo sistema que al tener sus propias reglas ejerce formas propias de control normativo y por lo tanto no es, aunque se enuncie de ese modo, completamente libre.

En el siguiente y último apartado lanzaremos algunas reflexiones acerca de la libertad artística, regresando con ello a la discusión sobre la oposición entre sistema y libertad que históricamente ha separado al anarquismo de la teoría marxista.

3.4. Libertad artística *versus* sistema de arte

A lo largo de este capítulo hemos mostrado que el arte libre es una práctica que se observa en una amplia gama de proyectos que, a pesar de ser diversos, presentan aspectos comunes que nos permiten caracterizarlos como parte de un sistema artístico definido, sustentado en una serie de condiciones que deben respetarse para que dicho sistema funcione de manera adecuada. Por esa razón, podemos decir que el concepto de libertad que se maneja en esta propuesta no es –ni puede ser– completamente libre, pues existen criterios de discriminación que determinan que una cierta iniciativa sea o no reconocida como perteneciente a la comunidad de "artistas libres".

¿Deberíamos hablar, entonces, de un arte *sólo-relativamente-libre,* que aunque para algunos puede ser un efectivo ejercicio libertario, para otros puede ser tan restrictivo como el sistema-arte capitalista?; de no ser así, ¿cuáles serían los criterios que nos llevarían a aseverar que un tipo de arte es más libre que otro?; ¿podríamos hablar, acaso, de un principio cultural universal que, pese a estar basado en un sistema que contempla ciertas exclusiones, representa de manera efectiva la libertad artística a nivel general?

Si hacemos un repaso general por lo que hemos discutido en apartados y capítulos previos, veremos que estas preguntas remiten a discusiones que hemos ya trazado en distintos momentos, especialmente a la discusión sobre el concepto de libertad en Marx y su relación con el anarquismo (ver 1.2). Como recordará el lector, en aquel apartado vimos algunas de las diferencias más sobresalientes entre el anarco-comunismo y la teoría marxista, haciendo énfasis en dos aspectos: primero, en la importancia que el filósofo alemán asigna al sistema económico-tecnológico-productivo como elemento necesario para la construcción de un nuevo orden social, misma que el anarquismo rechazaría por considerar necesaria la liberación de todo tipo de instituciones, incluyendo la económica; y segundo, en la necesidad que el mismo Marx advierte, nuevamente en discordancia con los anarquistas, de que el Estado sirva a la revolución socialista, siendo éste un agente de transformación que centralice, si bien transitoriamente, la lucha social con miras a la consolidación de un sistema que únicamente pueda prescindir de la autoridad una vez que el conflicto de clases haya sido superado. Ahora bien, más allá de las diferencias históricas que estas dos corrientes de pensamiento mantienen, hemos visto cómo ambas coinciden en concebir la libertad como un elemento simultáneamente colectivo e individual, y como una condición que requiere de un sistema de cooperación entre los miembros de cada comunidad. En este último aspecto, tanto Marx como los anarco-comunistas se distinguen del anarquismo individualista, y por supuesto del capitalismo y sus principios liberales, por ser éstos últimos sistemas que consideran la libertad individual como centro de la organización política, descartado la cooperación como núcleo social y promoviendo la propiedad privada como base de un mercado que, a su vez, se considera el máximo regulador de las relaciones sociales.

Retomando ahora las discusiones que mantuvimos en el capítulo segundo, podemos decir que los movimientos de cultura y software libres conciben una noción de libertad social y comunitaria afín a los preceptos anarco-marxistas, y de manera particular coinciden con la visión de Marx, al incentivar un cambio generalizado en las formas de producción y por ende en la economía, y al promover una transformación legislativa que considera al Estado como una institución necesaria –aunque nunca exclusiva– para garantizar que las leyes alternativas sean reconocidas. Más allá de las polémicas que existen en torno al papel del Estado y la legislatura en estos movimientos, es interesante observar que la presión ejercida a “gran escala” ha sido un factor fundamental para el desarrollo de dichos movimientos en dos diferentes niveles: por un lado, el nivel “micro” que se conforma por iniciativas primordialmente autogestivas

que aplican directamente sus principios de libertad, sin esperar que dicha aplicación sea reconocida por el Estado pero esperando que no sea criminalizada por éste; y por otro lado el nivel "macro" que se conforma por las iniciativas que trabajan para que las leyes sean modificadas y/o aplicadas a favor de la compartición cooperativa y en contra de la privatización exacerbada. Cabe señalar que en la interacción de estos dos niveles existe un complemento entre luchas que buscan transformar los aparatos políticos (a veces de manera reformista y a veces revolucionaria) y prácticas que asumen la transformación como una condición permanente y cotidiana. Si tomamos en cuenta que estos dos niveles (micro y macro) operan de manera conjunta, algunas veces pasando de un nivel a otro dependiendo de las necesidades específicas de cada proyecto, tenemos entonces un ejemplo claro de la síntesis que González Rojo consideraba necesaria para articular, a través de la llamada "revolución cultural", el ámbito de la transformación económica (teoría marxista) con el de la exploración de sistemas políticos autónomos y descentralizados (teoría anarquista) (ver nuevamente 1.2).

Ya que hemos recordado lo que en capítulos anteriores discutimos alrededor del concepto de libertad, es momento de trasladarlos al tema que nos ocupa en este tercer capítulo, para decir que el arte libre se mueve también en los dos niveles mencionados: por una parte, éste ha generado herramientas legislativas como la Licencia de Arte Libre, ha dado lugar a foros internacionales, como el FCForum, que impulsan cambios sistémicos en el nivel macro-político, ha buscado filtrarse en las instituciones culturales mediante "modas estéticas" como el live coding y el arte colaborativo, pero por otra parte ha mantenido una intensa labor de base que confía más en el trabajo cotidiano de los artistas que en los cambios que vengan desde las instituciones oficiales. En ambos casos se promueve un sistema de organización social basado en el procomún y en la economía de pares, y se contempla una condición generalizada de libertad para compartir recursos culturales, para tener acceso a éstos, y para tener incidencia en un sistema de producción que no es otra cosa que la resultante de la libre circulación cultural. Aunque esta forma de organización excluye, de hecho, ciertas libertades a favor de otras, su argumento vertebral es que las que se privilegian son aquéllas que responden al bien común; toda voluntad individual que contradiga el beneficio de la comunidad sería rechazada en este tipo de sistema, bajo la idea de que en el fondo, cuando una persona decide beneficiarse a costa del beneficio social, se está realmente perjudicando a sí misma por estar atentando contra el bienestar de su propio entorno.

Un asunto que mencionamos en nuestra exposición de las tendencias estéticas del arte libre, y que es pertinente retomar ahora, es el hecho de que en las tendencias revisadas existen claros posicionamientos creativos, pero siempre dirigidos hacia las formas en las que el arte se produce y no hacia los contenidos específicos. ¿De qué modo se relaciona esto con el problema de la libertad? En principio, una de las insistencias permanentes del arte libre es que cualquier persona tenga igual derecho y libertad para participar en los procesos creativos y tener visibilidad dentro de los foros de exhibición, independientemente del tipo de arte que produzca. Con esta idea se pretende generar espacios en los que prime la diversidad, la tolerancia y la libre expresión, siempre que se respeten los mecanismos cooperativos que sustentan la libertad común. En una afirmación que actualiza las ideas de Walter Benjamin y Bertolt Brecht, podemos decir que son los medios de producción, y no los contenidos, los que caracterizan esta forma de entender la libertad en el arte. Habría que cuestionar, sin embargo, hasta qué punto este énfasis en los medios de producción no es en sí mismo un asunto de contenido, en un mundo como el actual en el que formas y contenidos tienden a confundirse.

Para Marshall McLuhan, los medios tecnológicos son al mismo tiempo mensajes, en el sentido de que no sólo sirven como vehículos para decir *algo*, sino que determinan, a través de las posibilidades de comunicación que inauguran y de sus diversas implicaciones sociales, el campo de lo que puede o no decirse. El Internet, como estandarte de los medios tecnológicos contemporáneos, es un *mensaje* que estamos todavía descifrando, pero cuyo impacto sobre las formas de producción cultural es una realidad que, por más incomprendida que todavía sea, difícilmente puede ser negada. Para el arte, esto ha significado un sacudimiento de sus sistemas de producción en múltiples niveles, lo que tiene todo tipo de consecuencias y no sabemos a ciencia cierta hacia dónde se dirige. No obstante, dentro de toda esta confusión, el arte libre está tratando de comprender la coyuntura histórica que estamos atestiguando y de dirigir las posibilidades que los nuevos medios configuran hacia un mensaje de libertad y democracia radical, que en varios aspectos se aproxima a aquel mundo posible que los pensadores revolucionarios del siglo XIX imaginaron, y las vanguardias artísticas del XX retomaron.

Pero ¿autoriza lo anterior el cerrar nuestro capítulo con un mensaje de optimismo? Ciertamente no. Aunque hemos dedicado un largo trayecto a caracterizar las prácticas de arte libre, subrayando el potencial que éstas tienen para la construcción de un

sistema cultural alternativo, estamos conscientes de que todo esto ocurre en un contexto de crisis política y económica global que trae consigo mucho más peligros que esperanzas. Al tiempo que las prácticas analizadas esparcen por el mundo un sistema de producción basado en la colaboración y el intercambio entre iguales, empresas como Google y Facebook imponen, también a un nivel global, pero con un nivel de penetración abismalmente mayor, un sistema de centralización informativa que redunda en un estado de control que supera la fantasía orwelliana, estableciendo un aparato de mercado que en su aparente flexibilidad instaura un esquema velado de privatización monopólica de la cultura universal. Todo esto en un marco legislativo que, por una parte, tiene algunos logros sociales en distintos lugares del mundo, pero en contraparte está instaurando reformas globales que tienden a convertir el Internet y en general las telecomunicaciones en agencias privadas de quienes detentan el poder económico. El propio Richard Stallman, en el Manifiesto GNU que redactó como campaña inaugural del movimiento de software libre, reconoce desde entonces que “los peligros son mayores año con año”, agregando que “no podemos dar por hecho que la libertad sea nuestro futuro”.[181]

Frente a tales advertencias, surge la interrogante de qué tan necesario es que movimientos culturales como los que hemos analizado se asuman a sí mismos como agentes de resistencia, como parte de una lucha global en contra de políticas específicas que se consideran dañinas para la sociedad, o qué tanto las acciones que se llevan a cabo bajo intereses meramente artísticos son suficientemente efectivas para ejercer contrapeso a las medidas privativas que se promueven desde diversas direcciones. Esto nos lleva, por otra parte, a cuestionar si el hecho de observar el arte libre como un movimiento politizado no implica restarle libertad estética, convirtiéndolo en una suerte de “arte propagandístico” que se preocupa más por promover principios sociales que por fomentar que las personas se expresen libremente. Si bien aquí se abren cuestiones complejas que difícilmente podrían ser respondidas en términos generales (pues cada caso puede presentar condiciones diversas, contextos diferentes y distintos posicionamientos), la sola provocación que aquello despierta puede servir para mostrar algunos de los problemas que el tema de la libertad trae consigo cuando se reflexiona detenidamente.

Pero dejemos estas interrogantes pendientes para un desarrollo posterior, y pasemos por ahora a un siguiente nivel de nuestro análisis, en el que abordaremos el caso

181 Stallman, “The GNU Project”, op. cit., p.30.

específico de la música en relación con el arte libre y en general con la transición cultural de la que tanto hemos hablado. A partir del siguiente capítulo iremos poco a poco abandonando la dimensión panorámica de nuestro debate, para enfocarnos cada vez más en la manera en que ésta se ve reflejada en campos específicos y en nociones estéticas particulares. De la cultura pasamos al arte, y en lo que sigue pasaremos del del arte a la música, esto en un camino que nos conducirá, en la tercera parte de nuestra investigación, al ruido libre que constituye nuestro último objetivo.

Hablar de cuerpo es de alguna forma hablar de territorio...

4. Música Libre

"...los **trabajos realmente libres**, como por ejemplo la composición musical, son al mismo tiempo condenadamente serios, exigen el más intenso de los esfuerzos...".[182] Esa era la opinión de Marx en el sexto cuaderno de los manuscritos *Grundrisse*. Teniendo en mente la figura decimonónica del compositor que vivía del mecenazgo y que se concebía como un creador artístico que para su trabajo requería de un alto esfuerzo intelectual, esfuerzo motivado por su propia voluntad y no por el servicio prestado a la iglesia o a la aristocracia, el filósofo consideraba que la creación musical era una actividad que escapaba de la lógica de expropiación capitalista. Los compositores no eran asalariados, y por esa razón sus obras eran improductivas a los ojos del capital. El compositor era un hombre libre que componía música libre.

Si bien hay que decir que la noción de música libre a la que Marx aludía en aquellos manuscritos responde a un modelo que sólo era accesible para algunos pocos compositores, que no contemplaba a los instrumentistas ni a muchos otros trabajadores de la música que sí eran asalariados, y que además no tomaba en cuenta las realidades que vivían los compositores afuera de los países centrales de Europa y Estados Unidos, la noción marxista de libertad musical tuvo un impacto importante en el análisis cultural de algunos de los más conocidos "detractores del capitalismo" durante el siglo XX, tal como se refleja en las consideraciones musicales de la Escuela de Frankfurt y muy particularmente en la posición de Theodor W. Adorno. Con esto llegamos a una pregunta que probablemente el lector venía haciéndose desde los primeros capítulos de esta investigación, misma que servirá para ubicar nuestras reflexiones en un campo de discusión más amplio: si hemos estado hablando de la manera en la que la cultura y el arte pueden constituir procesos de resistencia al sistema capitalista desde una perspectiva marxista, ¿por qué no recurrir a la Escuela de Frankfurt, siendo ésta uno de los proyectos críticos que han tenido mayor influencia en esta clase de debates desde mediados del siglo XX hasta la fecha?

Aunque la pregunta anterior nos coloca nuevamente frente a un tema que excede los propósitos de este trabajo (pues entre nuestros objetivos no se encuentra hacer un estudio sobre la vigencia de la Escuela de Frankfurt ni de otras propuestas críticas del siglo pasado), su mera enunciación nos conduce a dos consideraciones importantes:

182 Marx, *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política- Grundrisse,* op. cit., p.120.

primero, a la hipótesis de que las condiciones sociales, económicas y políticas del arte se han visto transformadas hasta un punto en el que teorías como la de Adorno resultan insuficientes (aunque no por ello faltas de utilidad) para entender algunas formas contemporáneas de resistencia cultural; segundo, a la consideración de que la música, tan central en las teorías estéticas de dicho pensador, sigue siendo un ámbito particularmente útil para observar el decaimiento de un sistema cultural asociado con el capitalismo industrial y con la burguesía. Es así que la idea de Adorno de que la música es una actividad potencialmente capaz de ejercer la autonomía, idea que se vincula con la noción marxista de música libre, sigue siendo una importante referencia para la argumentación que sostendremos en este capítulo; sin embargo, al mismo tiempo tendremos que reconocer que la noción adorniana de autonomía musical apunta a una concepción de arte y de cultura que difiere del paradigma libertario que hemos venido caracterizando. En este paradigma, la música libre no se limitaría ya al compositor excepcional que vive del mecenazgo o que ejerce su autonomía a través de sus creaciones individuales, sino que busca abarcar a los distintos agentes de una economía distribuida en la que tanto el "alto trabajo intelectual" (música culta) como el "mero trabajo artesanal" que se inscribe en la cultura de masas (música popular), son ambos protagonistas de una lucha social en contra de la privatización de la creatividad humana. En contraste con la noción de una expresión artística que gana autonomía en la medida en la que se sustrae de los sistemas de mercado (lo que sería, para Adorno, uno de los pilares de la dialéctica negativa), la apuesta que sostenemos es la de generar un mercado alternativo que desde la compartición masiva logre desarticular los mecanismos productivos del capital. Habría que cuestionar, sin embargo, hasta qué punto la noción de autonomía característica del arte libre hace un contrapeso efectivo a una industria cultural como la que los filósofos de Frankfurt denunciaran en sus escritos.

Partiendo de tal interrogante, en los siguientes apartados abordaremos el tema particular de la industria de la música, confrontando los mecanismos productivos del capital con un modelo de música libre que se deriva de lo expuesto en capítulos anteriores. Esta focalización, además de responder a nuestra intención de aproximarnos al tópico del ruido, pretende dialogar con las ideas adornianas acerca del arte de los sonidos, así como con algunas posturas musicológicas sobre la naturaleza inmaterial y efímera de la música. De modo que en las siguientes páginas discutiremos, por una parte, la manera en la que el mercado e industria musicales se están viendo transformadas con el advenimiento de la cultura libre y de las tecnologías digitales y,

por otra parte, las cualidades particulares que la música tiene como una forma de expresión que prescinde tanto de imágenes como de palabras. Hacia el final de este capítulo retomaremos, aunque esta vez enfocándonos en el campo específico que nos ocupa, una pregunta que nos ha venido acompañando desde el inicio de esta investigación: ¿hasta qué punto las transformaciones estéticas, sociales y económicas que tienen lugar actualmente en la música nos hablan de un decaimiento del sistema capitalista, y hasta qué punto nos hablan, por el contrario, de una renovación y fortalecimiento del mismo?

4.1. Sobre la industria musical y su relación con la música libre

Una de las aportaciones más significativas que la Escuela de Frankfurt hizo en materia cultural fue develar los mecanismos de control que el capitalismo ejerce sobre los individuos a través de las industrias del arte y el entretenimiento. De acuerdo con lo que Theodor Adorno y Max Horkheimer afirman en su *Dialéctica de la ilustración*, "la violencia de la sociedad industrial actúa en los hombres de una vez por todas. Los productos de la industria cultural pueden contar con ser consumidos alegremente incluso en estado de dispersión. Pero cada uno de ellos es un modelo de la gigantesca maquinaria económica...".[183] Una de las principales funciones de la industria cultural es, bajo esta perspectiva, "presentarle [al individuo] todas las necesidades como susceptibles de ser satisfechas por la industria cultural, pero, de otra parte, organizar con antelación esas mismas necesidades de tal forma que en ellas se experimente a sí mismo sólo como eterno consumidor".[184] He aquí el principio marxista de alienación cultural claramente definido: la cultura es determinada por la economía y el individuo no es más que un producto social aparentemente satisfecho, contento con el consumo de placebos que garantizan su propia explotación.

Hablando específicamente de la música, es bien conocida la categórica distinción que Adorno hace entre la música ligera, destinada a constituir un mero objeto de consumo y alienación, y la música seria que, en su expresión más lograda, constituye la llamada *música autónoma*: aquélla en la que "uno se opone a la sociedad en su forma existente a través de un enfoque contrario a la atribución de dominio enmascarada en las formas de producción"; aquélla que, al negar la condición de ser económicamente explotable,

183 Max Horkheimer y Theodor Adorno, *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos,* trad. Juan José Sánchez, Madrid, Ed. Trotta, 1998, pp.171-172.

184 Ibid, p.186.

"es al mismo tiempo la negación de la sociedad".[185] Bajo la idea de que sólo es posible oponerse al sistema capitalista oponiéndose a la sociedad capitalista en su conjunto, nace aquí una idea de *música negativa* que se caracteriza por negar su incorporación a un sistema cultural que determina el comportamiento de las masas. De ahí que, aunque la "música ligera" se define más por un sistema de producción y de mercado que por ciertos atributos estéticos, en la práctica los análisis adornianos están constantemente equiparando lo *ligero* con lo *popular*, rechazando tajantemente el arte de las masas y reservando para lo "seriamente autónomo" algunas propuestas artísticas, en general eurocéntricas, individualistas y asociadas con una tradición compositiva de corte evolucionista, como es el caso repetido de la música de Arnold Schoenberg.

Dicho lo anterior, volvamos al eje central de esta investigación y confrontemos la noción adorniana de música autónoma con nuestro modelo de arte libre. La primera diferencia a destacar entre el principio de oposición social característico del primer caso y los principios estéticos, económicos y sociales del segundo, es que estos últimos pretenden transformar las condiciones del arte no mediante la *negación* del mercado y los sistemas de producción cultural, sino a través de la *afirmación* de nuevas formas de creación y de intercambio que, antes de repudiar la cultura popular, buscan cambiar sus fundamentos productivos. Hemos visto ya cómo es que este movimiento se distingue del paradigma capitalista en aspectos esenciales, como en el hecho de colocar el bien común por encima de la propiedad privada; asimismo, hemos explicado ya la importancia que la valorización de la producción inmaterial tiene para la consolidación del trabajo biopolítico, así como el rol que el Internet y las tecnologías digitales tienen en este contexto. Lo que nos falta decir es que la música juega un papel determinante dentro del giro cultural que ha tenido lugar en las últimas décadas, y no precisamente por las razones en que se sustentaban las nociones marxistas y adornianas de libertad musical.

Quienes vivimos la transición del siglo XX al XXI, fuimos testigos de la importancia que la música tuvo para la expansión del Internet y la propagación masiva de un imaginario de compartición entre personas iguales. De manera muy específica, el surgimiento de Napster, la primera plataforma multitudinaria para descargar y compartir archivos musicales en formato MP3, marcó en 1999 un parteaguas para la entonces incipiente tecnología de la *web*. En palabras de Lawrence Lessig, "el atractivo

185 Theodor Adorno, *Disonancias, introducción a la sociología de la música*, trad. Gabriel Menéndez, Madrid, Akal, 2009, pp.402-403.

de compartir archivos musicales fue el crack del crecimiento de Internet. Impulsó la demanda para accesos más poderosos a Internet mucho más que cualquier otra aplicación"; sin embargo, el mismo Lessig señala que "también puede que [la compartición de música] sea la aplicación que impulse la demanda de regulaciones que, al final, acaben matando la innovación en la Red".[186] Con esta advertencia, el abogado se remite a las batallas por la propiedad intelectual que estallaron a partir de la llamada "napsterización de la cultura", las cuales terminaron provocando la clausura de Napster apenas dos años después de que éste apareciera.

Bajo el argumento de que la libre compartición musical era una violación a la ley y una amenaza a la seguridad y la estabilidad financiera, tanto de los músicos en sí como del aparato industrial que permitía la producción y distribución de su obra, la *Recording Industry Association of America* (RIAA), en representación de una larga serie de artistas renombrados y empresas discográficas, ganó en 2001 una polémica demanda que exigía el cierre de Napster y una indemnización multimillonaria a las instancias agraviadas. No obstante, tal como fue previsto en su momento por los defensores de dicha plataforma, la batalla legal que llevó a su derrumbe sirvió más para viralizar los sistemas de compartición musical que para sofocarlos, siendo así que el escándalo mediático que se generó a raíz de demandas de grupos de fama internacional (como Metallica) provocó no sólo el incremento acelerado de los usuarios de Napster sino también la aparición de nuevos servicios de compartición de archivos como Gnutella, eDonkey2000 y Kazaa. Paralelamente, algunos grupos de fama internacional (como Radiohead) comenzaron a explorar el potencial comercial de este nuevo tipo de herramientas, convirtiendo al "enemigo" en un aliado poderoso para difundir masivamente la música incluso antes de que ésta fuera publicada. Aunado a lo anterior, el fenómeno Napster trajo consigo una tercera consecuencia que es particularmente importante para nosotros, que es el hecho de que el debate surgido alrededor de su clausura fue un importante precursor y detonante del movimiento de cultura libre. Como el propio Lessig reconoce hacia el final del libro que da nombre a dicho movimiento, "la batalla que comenzó toda esta guerra era en torno a la música (...). No hay ninguna otra cuestión de normativas que nos enseñe mejor la lección de este libro que las batallas en torno al fenómeno de compartir música".[187]

---

186 Lessig, *Cultura Libre*, op. cit., p.329.
187 Ibid, p.328.

Ahora bien, aunque la distribución musical juega, evidentemente, un rol determinante en nuestra historia, es importante recordar que el impacto que la tecnología digital ha tenido sobre el arte –y por ende sobre la música– trasciende por mucho el ámbito meramente distributivo, teniendo, como sabemos, una serie de implicaciones estéticas, económicas y sociales que favorecen la horizontalidad, la cooperación y la autonomía de las prácticas artísticas. A este respecto, es interesante observar que años antes de la efervescencia provocada por Napster existían ya iniciativas que señalaban la necesidad de modificar el sistema de producción musical en su conjunto, con base en una serie de principios éticos que nos remiten a los que años después serían mundialmente difundidos en los libros de Lessig. Quizás la más conocida de estas iniciativas es el llamado *Movimiento de Música Libre*, ideado y promovido por el músico-científico estadounidense Ram Samudrala, quien en una fecha tan temprana como 1993 (el mismo año en que se comercializó el Internet) publicó un primer manifiesto titulado *Filosofía de la Música Libre*, en el que se definía a la música libre, partiendo de las características del software libre, como aquélla en la que "cualquier individuo tiene la *libertad* de copiar, distribuir y modificar música para fines personales y no comerciales".[188] Si consideramos el hecho de que esta publicación tuvo lugar once años antes del libro *Cultura Libre*, siete antes de la Licencia de Arte Libre y ocho antes de Wikipedia y de la organzación Creative Commons, tenemos en la música un precursor de algunas de las manifestaciones más representativas del fenómeno cultural que estamos estudiando.

Durante los más de veinte años que han seguido después del Manifiesto de Música Libre, las formas de producción musical basadas en la cultura libre han proliferado. Es verdad que la industria musical ha hecho lo propio para estar a la vanguardia en el uso de las tecnologías digitales, y al mismo tiempo para presionar a los gobiernos a fortalecer las leyes de derechos autorales y criminalizar la "copia ilegal" de música, pero también es cierto que, a pesar de los esfuerzos que se hacen en dicho sentido, cada vez son más los músicos que optan por modelos de producción alternativos. Esto ha dado lugar a que hoy en día existan diversos repositorios y sitios de compartición de música libre como Jamendo,[189] Free Music Archive[190] y CcMixter,[191] entre otros, los cuales permiten subir y descargar obras publicadas con licencias permisivas,

188 Ram Samudrala, *Free Music Philosophy,* s/p.

189 Ver: https://www.jamendo.com

190 Ver: http://freemusicarchive.org/

191 Ver: http://ccmixter.org/

promoviendo así la “copia legal”, la creación de obras derivadas y la remezcla; existen hoy, además, muchos programas de software libre para producir, editar y difundir música; hay cada vez más músicos y colectivos que trabajan bajo modelos afines al que propusimos al hablar del movimiento de arte libre, lo que se hace evidente en el creciente número de proyectos que se financian a través de plataformas de crowdfounding; y por si fuera poco, en los últimos años han surgido foros y festivales que en diversas regiones del mundo se dedican a promover y reflexionar sobre la problemática particular de la música libre, por ejemplo la *Semana de la Música Libre* de Uruguay, que hasta ahora ha tenido dos ediciones (2013, 2014),[192] y el *IV Festival de Radiopolis - Música Libre*, que se realizó en Sevilla en Mayo de 2014.[193] Con estas iniciativas, que buscan transformar no sólo las formas de creación y producción de los músicos sino también la manera en la que los públicos se relacionan con lo que escuchan, la música libre sigue abriendo canales de exploración de formas más democráticas y colaborativas de creación y circulación cultural.

Pero, ¿por qué la música en particular presenta este papel de vanguardia en los cambios culturales?; ¿será a caso verdad la famosa idea de Jacques Attali de que la música es una profecía de los cambios económicos y políticos que están por venir, una suerte de práctica adelantada a las condiciones socioeconómicas de su tiempo?

Retomando el *Ensayo sobre la economía política de la música* que citamos en el capítulo anterior, en este estudio Attali nos plantea que la música “va por delante del resto de la sociedad porque ella explora, dentro de un código dado, todo el campo de lo posible, más rápidamente del que la realidad material es capaz de hacerlo”.[194] Siendo la música una actividad históricamente asociada con el poder, con la consolidación de las comunidades humanas, con la administración de la violencia y en general con la constitución del orden dominante, es al mismo tiempo un espacio en el que dicho orden es superado, dando lugar a mutaciones que anuncian los cambios culturales del porvenir. De acuerdo con lo planteado por Attali, la música comenzó, a mediados del siglo XX, a explorar un nuevo sistema de producción que ya no respondía a la lógica de repetición en serie que caracteriza la industria cultural de inicios del mismo siglo, sobre la cual se basan las críticas de Horkheimer y de Adorno. Un aspecto de la propuesta attaliana, uno que es particularmente relevante para nuestro análisis, es que retoma la

192 Ver: http://musicalibre.uy/
193 Ver: http://festivalradiopolismusicalibre.wordpress.com/
194 Attali, *Ruidos: Ensayo sobre la economía política de la música*, op. cit., p.22.

concepción marxista de una música libre que escapa a la subsunción económica capitalista, aunque por un camino que se distingue del de Adorno en rasgos fundamentales, como el de tomar la música popular (particularmente el jazz) como modelo del cambio que estaría por llegar, así como el de centrar su discurso en los sistemas de producción y no en la resistencia que la música presenta desde el nivel de sus contenidos formales. Cuando Attali se refiere a los compositores como "una categoría de trabajadores [que] ha logrado conservar la propiedad de su trabajo, evitando la condición de asalariado y siendo remunerado como rentista",[195] deja entrever un sistema de generación de valor que difiere del modelo industrial capitalista y que encuentra precisamente en dicha diferencia su potencial subversivo, más allá de las cualidades estéticas de un determinado género de música. De manera que para el economista francés la distinción determinante no se encuentra, como ocurre en la teoría de Adorno, entre la música ligera y la seria, sino entre aquélla que se produce bajo los lineamientos de la industria de la repetición capitalista y aquélla que lo hace de manera independiente, autónoma respecto a la cadena productiva del capital, **pero integrada a la sociedad** y siendo, de hecho, un importante motor de su transformación en términos generales.

Por obvio que parezca, es importante aclarar que con lo anterior no estamos sugiriendo que las críticas de Horkheimer y Adorno sobre la industria cultural hayan perdido vigencia frente a los cambios previstos por Attali, ni tampoco frente a la revolución tecnológica que este último autor no pudo prever en 1977, año en el que escribió su conocido ensayo sobre el ruido. Antes bien, podemos decir que el Internet y las tecnologías digitales han abierto las puertas a un nuevo sistema de mercado en el que el consumismo y la alienación cultural se ven francamente agudizados, sobre todo en la medida en que la economía biopolítica tiende difuminar las barreras entre el tiempo libre y el trabajo, convirtiendo a ambos en espacios propicios para el consumo y la generación de valor a través de los nuevos recursos intelectuales. Cabe decir, además, que tampoco estamos insinuando que la crítica adorniana hacia la función alienante de la música sea hoy un asunto superado. Lo que estamos proponiendo es que, a la par de la agudizada mercantilización del arte y la cultura, el Internet y las tecnologías digitales han dado lugar a un nuevo panorama sociopolítico que privilegia la compartición y que permite a los consumidores ser al mismo tiempo productores de aquello que desean, bajo formas de organización que tienden a la descentralización y el

195 Ibid, p.63.

intercambio entre personas iguales. Aunque la industria musical sigue buscando estrategias de adaptación a las nuevas realidades, y aunque la ley sigue protegiendo de manera privilegiada a quienes ocupan el poder económico, cada vez es más insostenible la idea adorniana de que la "música de entretenimiento" es "un complemento del enmudecimiento de los seres humanos, del fenecer del lenguaje como expresión, de la mera incapacidad de comunicarse";[196] cuando las personas tienen la posibilidad de elegir la música que escuchan de entre millones de opciones en la red, de producir y publicar su propia música sin necesidad de grandes cantidades de dinero y de manipular, incluso como una nueva forma de consumo, la música que escuchan, es difícil mantener el argumento de que "también en la escucha existe un mecanismo neurótico de la estupidez: el rechazo arrogante de todo lo desacostumbrado", en el que "los oyentes regresivos se comportan como niños" y "exigen una y otra vez, con obstinada insidia, la misma comida que se les puso delante anteriormente".[197]

La situación actual de la industria musical es compleja, y sería errado idealizar las condiciones de aparente libertad que existen hoy en día para la música. Pero resulta innegable que las circunstancias de recepción y producción musicales han cambiado respecto a las que había a mediados del siglo XX, y eso tiene, entre muchas otras, dos consecuencias fundamentales: en primer lugar, se abre la necesidad de generar nuevos marcos teóricos que respondan a las particularidades culturales de una nueva realidad que ya no puede reducirse a la antigua; y en segundo lugar, se genera, como en todo cambio cultural, un nivel de incertidumbre en el que las luchas social e intelectual se vuelven especialmente necesarias. Es aquí donde la música libre tiene un papel determinante como impulsora de un discurso crítico sobre los riesgos y las posibilidades que al respecto de la cultura se juegan en el presente. Sin embargo, este necesario ejercicio crítico, de querer comprender de fondo el fenómeno que tenemos enfrente, no puede limitarse a los aspectos meramente económicos del campo de la música, sino que requiere observar también otras dimensiones de lo que el *espacio musical* implica dentro del proceso histórico que estamos atestiguando.

196 Adorno, *Disonancias, introducción a la sociología de la música*, op. cit., p.16.
197 Ibid, p.39.

4.2. El espacio musical: la potencia de un lenguaje sin palabras

Algunos párrafos atrás lanzamos un par de preguntas sobre las razones que existen para que la música se posicione a la vanguardia del cambio social. En respuesta a dichas interrogantes, nos remitimos a las ideas de Attali sobre la función histórica que ésta tiene como espacio de superación del orden social establecido, como anuncio de los cambios socioculturales del porvenir. Sin embargo, aquella reminiscencia sólo respondió parcialmente nuestras preguntas, pues no nos dijo nada sobre las cualidades específicas que distinguen a la música de otras formas de expresión, ni sobre la manera en la que estas cualidades la vuelven una práctica especialmente propensa a dinamizar los procesos de transformación cultural. ¿Es significativo, por ejemplo, el hecho de que la música sea, de todas las artes, la única que prescinde al mismo tiempo de lenguaje verbal y de dimensión visual?; ¿tiene importancia para nuestra discusión el que la música carezca de un soporte material como el que tienen las artes plásticas y la arquitectura?; ¿existe alguna relación particular entre la expresión musical y la revolución tecnológica que el Internet y los medios digitales han traído consigo?

Décadas antes de las "profecías" de Attali, Paul Valéry había ya previsto la importancia de la música para los cambios económicos y culturales que tendrían lugar hacia el ocaso del siglo XX. "Entre todas las artes", nos dice este poeta en 1928, "es la música la que está más cerca de ser traspuesta al modo moderno. Su naturaleza y el lugar que ocupa en el mundo la señalan para ser la primera que modifique sus fórmulas de distribución, de reproducción y aún de producción".[198] Si bien lo anterior no añade nada nuevo a lo que hemos ya expuesto respecto a los cambios en la distribución, reproducción y producción de la música a raíz del advenimiento de las tecnologías digitales, es interesante subrayar la idea de que esos cambios son resultantes de la naturaleza de la música y del lugar que ésta ocupa en el mundo. De acuerdo con Valéry, entre todas las artes es la música "la que más se mezcla con la existencia social, la más cercana a esa vida a la que anima, acompaña, o imita en su funcionamiento orgánico".[199] Es verdad que estas afirmaciones fueron enunciadas en un contexto muy distinto al que vivimos hoy en día, pero no por ello dejan de invitarnos a una reflexión sobre las cualidades específicas del arte musical. Es así que en lo que sigue nos dedicaremos a confrontar las preguntas que lanzamos en el párrafo anterior con la consideración valeriana de que la música se encuentra a la vanguardia de los cambios

198 Paul Valéry, *Piezas sobre arte*, Madrid, Machado Libros, 2005, p.132.
199 Idem.

culturales, tanto económicos como estéticos y sociales, a causa de una naturaleza particular que la distingue de otras formas de expresión humana.

Para entrar de lleno al tema de la naturaleza de la música, comencemos por recordar que muchas de las culturas ancestrales que conocemos le atribuyen un poder sobrenatural y una capacidad excepcional para conmover el espíritu de los seres humanos. Continuemos por señalar, dentro de una tradición filosófica más cercana a nuestra era, las ideas de pensadores como Hegel, Nietzsche y Schopenhauer, quienes coincidían en concebirla como una forma superior de expresión humana capaz de trascender los obstáculos del lenguaje verbal; para Schopenhauer, por ejemplo, "la música no es en modo alguno (...) la copia de las ideas sino la copia de la voluntad misma cuya objetividad son también las ideas: por eso el efecto de la música es mucho más poderoso y penetrante que el de las demás artes".[200] Y desde una posición todavía más cercana, consideremos ahora las posturas de autores como Raymond Monelle, quien sugiere que la música, "en su habilidad para hacer declaraciones, para invocar referencias, retiene su capacidad performativa. (...) No se limita nunca a ser una función puramente mental, sino que conserva siempre rastros del cuerpo".[201]

Sea que la entendamos como copia de la voluntad, como expresión performativa del cuerpo o como poder sobrenatural que conmueve al espíritu humano, la idea común a todas estas perspectivas es que la música se distingue del resto de las artes en que nos "habla" de manera directa, prescindiendo de los obstáculos interpretativos que el lenguaje verbal y la representación pictórica imponen. Ahora bien, esta supuesta comunicación no mediada, esta "expresión de la voluntad" o del lenguaje performativo del cuerpo, da lugar a toda clase de contradicciones cuando queremos explicar el fenómeno musical a través de palabras, cuando lo queremos *interpretar* en términos semióticos, y más aún cuando queremos darle a nuestras explicaciones e interpretaciones un sustento científico.

Esta dificultad para hablar de una forma de expresión que responde a una lógica comunicativa distinta a la del habla, y distinta también a la del "universo visual" sobre el que se construyen muchos de los procesos lingüísticos y cognitivos, ha conducido a toda clase de posicionamientos filosóficos, semiológicos y musicológicos sobre la naturaleza de la música y su capacidad comunicativa. Peter Kivy, por ejemplo, defiende

200 Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación,* Tomo I, trad. Pilar López de Santa María, Madrid, Trotta, 2005, p.313.

201 Raymond Monelle, *Theorizing Music: Text, topic, temporality,* edición independiente, 1993, p.11.

la idea de que existe una *música absoluta* que carece de significación, y que por lo tanto únicamente puede ser estudiada a partir de sus características formales;[202] Lawrence Kramer, por su parte, rechaza las posturas absolutistas al afirmar que la música se encuentra inmersa en una "economía comunicacional" que la lleva a interactuar con el lenguaje verbal y con toda clase de "agencias físicas, sociales y culturales",[203] siendo así incapaz de expresar o comunicar nada fuera de tal economía: "la música que la musicología concibe simplemente no existe",[204] nos dice Kramer, con lo que se aleja de la idea de que este tipo de expresión pueda decirnos algo "por sí misma"; mientras tanto, Raymond Monelle da un paso atrás en esta discusión, para proponer que "el significado de la música, a pesar de que puede ser preciso y relevante, no puede ser discutido porque no puede ser expresado en palabras",[205] con lo que cuestiona la pertinencia misma de realizar este tipo de reflexiones.

Lo anterior es una muestra del enorme abanico de posturas, teorías y debates que actualmente existen acerca de la naturaleza de la música. Sin embargo, aunque es importante mencionar las dificultades teóricas que surgen cuando hablamos de ésta como un lenguaje que carece de palabras y de imágenes, nuestro objetivo no es profundizar en tales discusiones, sino más bien enfocarnos en el plano más pragmático del efecto social que la música, en tanto lenguaje sin palabras, tiene. Concretamente, lo que nos interesa por ahora es señalar la amplísima penetración y la influencia que los productos musicales ejercen sobre la sociedad, más allá de las barreras nacionales, generacionales, lingüísticas, ideológicas, e incluso más allá de las diferencias de clase. Con esto no estamos diciendo que no existan marcadores sociales que definan el tipo de música que se escucha en una determinada nación, clase socioeconómica, generación o cualquier otro tipo de estratificación sociocultural, pero sí estamos sugiriendo que la música es capaz de permear en tales divisiones e impactar de manera transversal a sectores sociales sumamente diversos.

Basta pensar en fenómenos musicales como los Beatles, como Michael Jackson o como o Bob Marley, entre muchos otros, para comprobar el impacto masivo e intercultural que la expresión musical puede llegar a traer consigo. Esto es algo que

---

202 Cfr. Peter Kiviy, " 'Absolute Music' and the 'New Musicology' ", *Musicology and Sister Disciplines*, David Greer (ed.), Oxford, Oxford University Press, 2000.

203 Lawrence Kramer, *Classical Music and Postmodern Knowledge*, Berkeley, University of California Press, 1995, p.17.

204 Idem.

205 Raymond Monelle, *Theorizing Music: Text, topic, temporality*, op. cit., p.8.

trasciende las diferencias tanto lingüísticas como ideológicas, como puede constatarse al observar que millones de personas fueron (y son aún) fanáticas de los Beatles, de Jackson o de Marley sin entender el inglés, así como en el éxito que estos músicos tuvieron, en plena guerra fría, tanto en las sociedades capitalistas como en las que vivían en varios de los países comunistas de su época. Está de más decir que aquéllas son generalizaciones someras que podrían confrontarse con muchos casos de censura, rechazo e indiferencia hacia estos u otros ejemplos, pero ninguna confrontación es capaz de eliminar el hecho de que fenómenos musicales como los antes mencionados se "inyectan" en la cultura global con una eficacia, rapidez y generalidad que difícilmente se observa en otra clase de expresiones creativas. Ningún artista pudo en su momento, como pudieron los Beatles, decir con autoridad que su influencia cultural era comparable a la de Jesucristo; ¿no es ésta una actualización del mito clásico de Orfeo, aquel lirista griego que a través de su sonido fue capaz de conmover a los dioses?

En este punto alguien podría argumentar, con justa razón, que aquellos ejemplos no hacen más que colocar la música como uno de los productos predilectos del capitalismo, como resultado de una cultura colonialista. Habrá quien diga, también con sobrados fundamentos, que la discusión sobre la naturaleza de la música tendría que evitar confundirse con una lógica mercantil que reduce cualquier expresión, sea o no lingüística, a un mero objeto de consumo, y habrá quien traiga a colación las cátedras de Adorno sobre la diferencia entre la música autónoma y la "corrompida" música ligera. Pero a pesar de la relativa pertinencia de ésas y otras argumentaciones, difícilmente puede negarse el punto fundamental que estamos defendiendo: el de que la música tiene un impacto social de magnitudes excepcionales, y el de que este impacto se encuentra vinculado con el estímulo de ciertas "fibras" emocionales que trascienden las barreras ideológicas, comunicativas y culturales que la palabra y la imagen traen consigo. En ese sentido, para volver a nuestro tema central, podemos decir que la relevancia que plataformas como Napster tienen dentro del movimiento de la cultura libre, relevancia que nos llevara a proponer la música como precursora e impulsora de muchas de las grandes iniciativas de dicho movimiento, responde en buena medida al impacto social que ésta tiene como objeto de un mercado cultural que es el más masivo y distribuido de todos los que atañen a las artes. Curiosa paradoja para quienes mantienen las tesis adornianas sobre la incapacidad transformadora de las músicas populares: precisamente donde el capitalismo ejerce su máximo dominio, surge una *multitud* que, en su afán de acceder a los productos musicales que tanto *deseo* le

provocan, termina por generar una lógica de intercambio en la que es la compartición, y no la compraventa, la que se erige como centro de las relaciones mercantiles.

Mercedez Bunz, filósofa alemana que ha estudiado el impacto de la música popular en las sociedades contemporáneas, agrega a nuestra discusión un elemento que nos acerca aún más al tema específico de la música libre, cuando dice que la música comparte algunos rasgos con el fenómeno de la digitalización informática. Según ella, tanto la música como la digitalización se encuentran determinadas "por una característica que podríamos denominar inestabilidad".[206] Esta denotada inestabilidad es un factor fundamental para explicar "el alboroto que ha causado la puesta en red digital de la música", así como el hecho de que ésta haya sido "el disparador de una nueva legislación respecto al derecho de autor en numerosos países".[207] "La música no es en sí misma revolucionaria", continúa Bunz, "pero, a causa de su estructura, le es inherente una fragilidad específica, una inestabilidad que la caracteriza y la vuelve especial".[208] Esta "fragilidad específica" se relaciona, precisamente, con la falta de elementos materiales y conceptuales que fijen la expresión musical en un soporte estable.

Una aportación adicional que Mercedes Bunz hace a nuestra discusión es que ofrece una explicación no sólo sobre la importancia que Napster tuvo como detonante de la cultura libre, sino también como impulsor de un cambio generalizado en la relación que los usuarios de Internet tenían con dicha tecnología. "Desde un punto de vista técnico –explica Bunz– , las PCs eran, hasta hace poco, algo así como meros dijes de la red; o para decirlo de otro modo, eran sólo clientes. Ahora, no sólo descargan datos de la red sino que también se los proporcionan".[209] A partir del *boom* de Napster, y poco después de que surgieran varios servicios similares, se dio un giro multitudinario en la manera de utilizar la *red*, un giro marcado por la transformación de los consumidores en prosumidores que no sólo descargaban sino que también cargaban música para compartir con otras personas. Este fue el comienzo de una nueva etapa de Internet que años después fue mundialmente conocida como *Web 2.0*, etapa en la que el compartir, el interactuar y el construir de manera colectiva se convirtieron en un nuevo modelo empresarial con todas las implicaciones que Hardt y Negri nos explicaban en el

206 Mercedes Bunz, *La Utopía de la Copia: el pop como irritación*, trad. Cecilia Pavón, Buenos Aires, Interzona Editora, 2007, p.26.

207 Ibid, p.25.

208 Ibid, p.36.

209 Ibid, pp.33-34.

capítulo primero (ver apartado 1.3). Lo sugerente de la propuesta de Bunz, lo que nos ofrece una lectura novedosa de este fenómeno, es la idea de que esta nueva manera de usar el Internet no sólo se vio impulsada por la música de manera circunstancial, sino que está incluso basada, por lo menos en algunos aspectos, en la estructura de la música misma: “lo digital y la música comparten una afinidad específica de sus características nucleares, comparten una dispersión del origen”;[210] “las posibilidades de distribución digital están marcadas por la misma fugacidad que ya observamos en la música”.[211]

El tema de la inestabilidad de la música, de su falta de fijación sobre un soporte conceptual o material, nos remite a uno de los autores que han sido protagonistas en la constitución de nuestro marco teórico. Nos referimos, por supuesto, a Marshall McLuhan, concretamente en lo que respecta a la relación que él observa entre la tecnología electrónica y la llamada *cultura acústica*, metáfora de un nuevo paradigma cultural que comparte con la música algunas de sus características más importantes:

> La estructura del espacio acústico es el espacio natural de la naturaleza desnuda habitada por las personas analfabetas. Es como el "oído de la mente" o la imaginación acústica que domina el pensamiento de los humanos pre- y post-alfabetos (...). Es discontinua y no-homogénea. Sus procesos resonantes e interpenetrantes están relacionados en forma simultánea con centros en todas partes y ningún límite. Al igual que la música (...), el espacio acústico no requiere ni prueba ni explicación alguna pero se hace manifiesto a través de su contenido cultural.[212]

Tenemos entonces que la música, a diferencia de la palabra que se representa con el lenguaje alfabético y que da lugar a la *cultura visual*, es poseedora de una discontinuidad que se encuentra también en las redes electrónicas. La potencia de este lenguaje sin palabras es en ese sentido la misma que las tecnologías digitales traen consigo: la de empujar a la humanidad hacia un terreno desconocido en el que los sistemas de ordenamiento, representación e interpretación del mundo se ven profundamente modificados.

En el apartado 1.3 comentamos la idea mcluhaniana de que la tecnología electrónica provocó una reivindicación global de las funciones atribuidas al hemisferio derecho del cerebro, es decir, aquéllas que corresponden al orden de la intuición, la simultaneidad y la irracionalidad, en contraste con las funciones jerarquizantes, lineales y racionales del

210 Ibid, p.36.
211 Idem.
212 McLuhan, *La Aldea Global*, op. cit., p.58.

hemisferio izquierdo. Lo que no dijimos entonces es que la música, como representante de los medios acústicos, es un campo en el que la transición cultural descrita por McLuhan adquiere un grado especialmente alto de visibilidad. La música, al funcionar bajo una lógica similar a la que se observa en el terreno de las nuevas tecnologías, se vuelve un espacio privilegiado ya no sólo para recibir y ser parte de los cambios sociotecnológicos, sino también para comprender e incluso anticipar las mutaciones que ocurren en otras esferas. Esto nos remite nuevamente a las ideas de Attali, quien considera que "la música es más que un objeto de estudio: es un medio de percibir el mundo (...). Refleja la fabricación de la sociedad; es la banda audible de las vibraciones y los signos que hacen a la sociedad".[213] *Imaginemos* lo que sucedería si aplicáramos una lectura musical –un conocimiento *a través* de a música– a ese espacio acústico que "es un campo dinámico o armónico", que "existe en tanto persisten la música o el sonido", y en el que "el oyente es uno con él, como en la música".[214] En ese sentido, sería más correcto decir que **la propuesta de Attali, más que apuntar hacia una *economía política de la música*, apunta hacia una *economía musical de la política:* una en la que ya no es la música el objeto sobre el que descansa la crítica económica, sino que son las las relaciones sociales, mercantiles y políticas el objeto a transformar *a través* de una nueva forma de economía y de conocimiento que, siguiendo los planteamientos de McLuhan, hemos de llamar, metafóricamente, *musical***.

Hasta antes de este cuarto capítulo, la música había tenido un papel marginal en nuestras discusiones, siendo un caso entre otros para observar los cambios culturales que las tecnologías digitales trajeron consigo. Pero a partir de estos últimos apartados, la música ha pasado a convertirse no sólo en un *objeto* central para nuestro estudio, sino también en un *medio* primordial para comprender la transición sociocultural que estamos viviendo. Con este giro termina una sección de nuestro trabajo y comienza una nueva, en la que todos los argumentos que hemos ido generando se verán canalizados hacia la música y hacia la problemática particular de la música ruidosa. Pero antes de entrar en la siguiente parte de nuestro trabajo, lanzaremos algunas reflexiones finales sobre la tensión existente entre los aspectos de la música libre que contribuyen a la creación de un sistema socioeconómico basado en el común, y aquellos que manifiestan una actualización y fortalecimiento del capitalismo.

---

213 Attali, *Ruidos: Ensayo sobre la economía política de la música*, op. cit., p.12. (faltan cursivas que aparecen en el original).

214 McLuhan, *Contraexplosión*, op.cit, p.79.

4.3. Epílogo segundo: libertad, ambigüedad e insuficiencia

Hace alrededor de quince años comenzó a propagarse una idea que, a pesar de estar basada en prácticas ancestrales, era novedosa en su contexto: la idea de que la música era un recurso cultural que debía compartirse libremente. Las tecnologías digitales entonces nacientes se volvieron un aliado poderoso para superar las barreras impuestas por la industria musical, así como las dificultades que los soportes materiales implicaban para el objetivo de compartir libremente la música. En 1993 fue publicada, en uno de los primeros servidores de Internet, la *Filosofía de la Música Libre*; en 1999 Napster viralizó el intercambio de archivos musicales; a partir de entonces, la idea de compartir música se convirtió en una bola de nieve que creció hasta dar lugar a las múltiples posibilidades de compartición que el Internet contemporáneo ofrece. En los primeros años del siglo XXI surgieron movimientos y organizaciones como Creative Commons, Wikimedia, Copyleft Attitude y el movimiento de cultura libre, los cuales potenciaron la propagación del "virus de la compartición" a escala planetaria; en el caso particular de la música, brindaron plataformas de difusión y recursos tecnológicos y legales que sirvieron de contrapeso a la embestida empresarial que no tardó en hacerse presente. Hoy en día existe una gran cantidad de repositorios, programas de software libre, proyectos artísticos y festivales dedicados a la música libre en diversos lugares del mundo, lo que sugiere que el modelo de producción que hemos caracterizado es una alternativa viable para músicos y audiencias de este nuevo siglo.

Hasta aquí nuestra historia resulta de lo más prometedora, dejando ver un panorama en el que la libre compartición musical es un fenómeno que con el tiempo se verá poco a poco generalizado. Más aún, según lo que hemos argumentado en los apartados y capítulos anteriores, la expansión de la música libre es sintomática de una transformación cultural que trasciende la esfera particular del arte de los sonidos. Acaso podamos, después del amplio trayecto que hemos recorrido, estar de acuerdo con Enrique Dussel cuando plantea lo siguiente:

> el crecimiento de la conciencia de toda la humanidad, dada la revolución electrónica de los medios de comunicación, producirá inevitablemente más participación de los ciudadanos en la política y de los productores directos en los sistemas económicos. (...). El excedente recuperará el sentido de lo común, de un bien común gestionado por toda la comunidad (...). Será la *transición*, que durará quizá todo el siglo XXI, hacia un

> sistema futuro equivalencial globalizado, pero distribuido y consumido como un bien *común*. Será la hegemonía de lo *común*.[215]

Sin embargo, a la par de los argumentos que plantean una perspectiva optimista sobre la expansión de lo común, en diferentes momentos hemos dicho que la realidad cultural de nuestro tiempo es mucho más compleja de lo que cualquier modelo alternativo puede prometer, sobre todo cuando existe una profunda interrelación entre el *aparente* auge de lo común y el desarrollo de una nueva fase del sistema capitalista. Este es un asunto que tocamos al comentar las críticas del Manifiesto Telecomunista al proyecto Creative Commons (ver apartado 2.3), en las que se acusa a dicho proyecto de que dice promover "la creación de una cultura común, pero de hecho se autolimita a promover un modelo más flexible de propiedad privada".[216] En el caso de la música libre, esta crítica puede verse extendida hacia diversas plataformas como Myspace, Spotify y Youtube, entre muchas otras, las cuales, lejos de constituir un verdadero espacio para el común, exploran estrategias de expansión del dominio capitalista sea a través de la velada privatización de los recursos compartidos, de la abrumante mercadotecnia que valoriza la mayoría de estos servicios, o incluso de la venta ilegal de información personal de los usuarios. Por otra parte, la centralización informática en la que se basan muchos de estos sitios genera lazos de dependencia que inhiben, aunque digan promoverlas, la horizontalidad, la cooperación descentralizada y la autonomía.

Está por demás decir que a estas alturas no pretendemos establecer definiciones fundamentalistas de lo que es el "verdadero anticapitalismo", ni mucho menos aventurar conclusiones reduccionistas que nos cieguen respecto a la complejidad que es parte esencial de la riqueza de nuestra era. Desde el inicio de esta investigación nos sumamos a las consideraciones de Hardt y Negri sobre lo inútil que resulta separar los mecanismos de expansión capitalista de los procesos de resistencia a dicho sistema, siendo que el propio Marx dejó estipulado que las causas del derrumbe del capital no serían otras que su propia expansión desorbitada. Pero esto no quiere decir que sea innecesario establecer medidas críticas que distingan, en este complejo de factores, los aspectos que abonan efectivamente a la consolidación gradual de un nuevo sistema sociopolítico contra aquéllos que sirven para mantener el poder en las mismas manos que, en el mejor de los casos, han cambiado simplemente de guantes. Más aún, el momento que vivimos exige establecer, además de miradas críticas, principios éticos

215 Dussel, *16 Tesis de economía política*, op.cit., p.183.
216 Kleiner, *Manifiesto Telecomunista*, op. cit., p.23.

que sirvan para distinguir aquello que beneficia al bien común contra aquello que lo lastima. En términos de Dussel, en la actualidad "se hace necesaria una ética y filosofía de las transformaciones de los sistemas, de cómo nacen los nuevos sistemas; es decir, de pensar los principios que rijan la praxis económica crítica presente –y junto a ésta la praxis artística–, en los agónicos momentos de la emergencia caótica de lo nuevo".[217]

A lo largo de esta segunda parte de nuestra investigación hemos mostrado que el arte libre es un movimiento social que se caracteriza por rechazar la concentración del capital, favoreciendo en su lugar a la consolidación de formas comunes de propiedad. Partiendo de los principios de Richard Stallman sobre la producción de software libre, muchas organizaciones, artistas y colectivos han ido adoptando la idea de que la compartición cultural no es sólo un derecho, sino también una responsabilidad ética que es necesario defender y llevar a la práctica. Es verdad que la preguntas se multiplican y las respuestas se vuelven una y otra vez insuficientes, pero en ese vaivén se siguen generando procesos sociales que, sin caer en la idealización ni el optimismo ingenuo, nos demuestran que el futuro no está tan decidido como muchas veces se quiere hacer creer.

Pero un camino abierto no es equivalente a una lucha ganada, y aunque de antemano sabemos que la historia no sabe de triunfos ni derrotas absolutas, existen condiciones específicas que es necesario transformar, luchas concretas que se deben ganar, si realmente queremos construir un futuro diferente. Es entonces cuando preguntas sobre la **violencia**, la **subversión**, la **oposición** y la **resistencia** cobran nueva actualidad y se vuelven nuevamente necesarias, en la medida en que la lucha a realizar tiene en su contra a un sistema que domina actualmente las relaciones económicas, políticas y culturales de la mayor parte de las regiones del mundo. En este punto hay que admitir que la música libre, y en general los movimientos de libertad que hemos venido analizando, son en la mayoría de los casos renuentes a asumir posiciones determinantes sobre este tipo de cuestionamientos. De ahí la conveniencia de mirar hacia otros espacios desde los cuales observar el "lado oscuro" de la lucha social que estamos teorizando.

La música libre es un espacio de esperanzas y oportunidades que a lo largo de estas páginas han quedado demostradas, pero a la sombra de toda música se encuentra siempre el **ruido**: ese monstruo sonoro que, cual moderno Calibán, desafía con violencia los designios de Próspero.

---

217 Dussel, *16 Tesis de economía política*, op. cit., p.297.



...Para algunos, este territorio se define en términos de potencia subjetiva, de determinación del yo, de capacidad para ocupar un lugar en el espacio...

PARTE III

La libertad distorsionada

¿ESCUCHARON?

Es el sonido de su mundo derrumbándose.
Es el del nuestro resurgiendo.
El día que fue el día, era noche.
Y noche será el día que será el día...

(EZLN. Subcomandante Insurgente Marcos)

5. Metiendo ruido

¿Qué pasa si no está bien?
Entonces, Dios destruye con sonido.

Murray Schafer

Uno de los escándalos artísticos más emblemáticos de inicios del siglo XXI surge con las declaraciones que el compositor alemán Karlheinz Stockhausen hiciera respecto al derrumbe de las Torres Gemelas, apenas unos días después de aquel histórico 11 de Septiembre. En una conferencia de prensa que servía de telón a una serie de conciertos de su música en Hamburgo, los espectadores pasaron de la admiración a la curiosidad, a la incredulidad y finalmente al repudio, mientras Stockhausen afirmaba que aquel evento había sido "la mayor obra de arte que jamás haya existido", agregando que "lo que ocurrió mentalmente, ese salto hacia afuera de la seguridad, de aquello que damos por sentado, de la vida misma, esto también pasa lenta, lentamente, en el arte".[218] Huelga decir que aquellas palabras provocaron no sólo la cancelación inmediata de los conciertos que hubieran empezado al día siguiente, sino que además se difundieron por todo el mundo, generando toda clase de críticas con las que el compositor tuvo que lidiar durante los seis años que aún vivió después de aquella conferencia.

Con las declaraciones de Stockhausen en mente, viajemos al año 2014 para observar el performance *Bajo la influencia de la tortura*, de los artistas John Duncan y Bryan Lewis Saunders. En una silla eléctrica similar a la utilizada por la policía secreta iraní SAVAK para torturar a sus presos, Saunders recita de memoria los estatutos anti-tortura de la Convención de Génova, mientras Duncan lo ataca con un disparador de voltaje y envía frecuencias sonoras a través de un potente subwoofer instalado debajo de la silla. Este performance termina cuando Saunders, afectado por la exposición infrasonora y las constantes cargas de voltaje, tiene un ataque de temblor y grita incontrolablemente, incapaz de seguir recitando los estatutos.[219] En contrariedad con las declaraciones del compositor alemán, que pretendían convertir una tragedia real en un hecho valorizable desde el discurso de las artes, *Bajo la influencia de la tortura* pretende convertir un

218 Karlheinz Stockhausen, citado en: Christian Hänggi, "Stockhausen at Ground Zero", *Fillip Magazine*, 15 (2011).

219 Para más información sobre este performance, se sugiere consultar los sitios de Internet de los artistas: http://www.johnduncan.org/ , http://bryanlewissaunders.org/

performance artístico en un acto real de violencia extrema, únicamente limitado por la decisión de detener la acción cuando la vida o la integridad del "torturado" se encuentran amenazadas. Pero pese a ésta y otras diferencias, es de notar que el performance de Duncan y Saunders se asemeja al "escándalo Stockhausen" en que ambos nos confrontan con preguntas que reaparecen cada vez que críticos y artistas profundizan en temas como el impacto social del arte, los límites de la representación y la violencia necesaria para transformar los marcos culturales establecidos. Y ambos eventos, en la medida en que se colocan en el límite de lo que puede o no ser concebido como arte, coinciden también en que nos remiten a los debates que desde inicios del siglo XX han tenido lugar en torno al ruido.

Pensemos, por ejemplo, en la evidente reminiscencia que existe entre la estetización del derrumbe de las Torres Gemelas y el llamado futurista a apreciar estéticamente los ruidos de la guerra, o en la relación que el performance de Duncan y Saunders tiene con algunas acciones emblemáticas del noise japonés, como aquellas presentaciones de la banda Hanatarash en las que Yamantaka Eye llegó a herirse gravemente con una sierra o a destazar en pleno concierto a un gato muerto. A lo largo de la compleja travesía que simbólicamente comenzara en 1913, con la publicación del famoso manifiesto de Luigi Russolo *El Arte de los ruidos*, el ruido ha sido un concepto dinamizador de la cultura, negativo en la medida de que niega las fronteras de lo socialmente aceptable, de que pone en cuestión los límites de lo expresable, lo perceptible y lo valorizable dentro de un determinado código social, llegando a provocar reacciones enérgicas que suelen conducir a la incomprensión, al rechazo y a la censura.

"El siglo XX es, entre otras cosas, la época del ruido. Ruido físico, ruido mental y ruido del deseo... estrépito [que] penetra (...) más allá de los tímpanos de nuestros oídos".[220] Así pensaba Aldous Huxley en 1945, cuando reflexionaba sobre el impacto sonoro que las innovaciones tecnológicas de su tiempo tenían: "todos los recursos de nuestra casi milagrosa tecnología han sido lanzados al general asalto contra el silencio",[221] declaraba el escritor, en una queja contra aquella saturación acústica que violentaba la tranquilidad de épocas pasadas. ¿Qué hubiera dicho del siglo XXI, nacido en un contexto social sumamente ruidoso e inmune, por lo tanto, a una violencia que ya no es posible porque ya no existe una tranquilidad a la cual oponerse? Esta pregunta

220 Aldous Huxley, *La Filosofía Perenne*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, p.228.
221 Idem.

nos lleva a una segunda interrogante, esta vez vinculada con los ejemplos "escandalosos" que comentamos previamente: ¿Pueden aún las declaraciones de Stockhausen o el performance de Duncan y Saunders suscitar alteraciones efectivas en el campo de lo perceptible, al menos para una determinada comunidad, u ocurren en un ambiente previamente preparado para aceptar con agrado cualquier clase de "anomalía" discursiva? A este respecto, no podemos pasar por alto que el compositor alemán siguió siendo igual o incluso más afamado después de aquel "desliz mediático", y que los creadores de *Bajo la influencia de la tortura* son figuras internacionalmente respetadas, cuya obra se valora justamente por ser violenta y presuntamente radical. Si es verdad, como sugieren desde hace décadas diversos críticos y filósofos, que el capitalismo cultural ha aprendido a adaptar a sus principios mercantiles y espectaculares toda clase de contenido, y si es verdad que el siglo XX exploró todo tipo de excesos y provocaciones, no dejando campo para la ampliación de los límites perceptivos, ¿es posible aún concebir un "arte de los ruidos" en el sentido subversivo promulgado por las distintas tradiciones ruidistas del siglo pasado?

Un fenómeno curioso ha ocurrido en los últimos quince años: al mismo tiempo que las prácticas ruidistas han agotado su capacidad de innovación, no encontrando ya novedades tecnológicas o procesos culturales que determinen cambios significativos en su apuesta estética, ha aumentado considerablemente la cantidad de estudios críticos sobre el ruido y el interés que las instituciones tienen sobre el mismo. Festivales, revistas, grabaciones, libros y conciertos proliferan a este respecto, por una parte reivindicando las músicas ruidosas del siglo XX y por la otra ofreciendo espacios de visibilidad a los ruidos del XXI. En toda esta estruendosa movilización, la violencia y la transgresión siguen siendo temas recurrentes entre quienes pretenden debatir el sentido social que como expresión de marginalidad pudiera tener el ruido; sin embargo, es común que estos temas se conviertan en un medio para acceder a los espacios de legitimación que supuestamente se estarían cuestionando. Entre oleadas de contradicciones que resultan muchas veces inevitables, quienes insisten en asociar las prácticas ruidistas a la transformación cultural se encuentran ante preguntas que parecen irresolubles, pero a pesar de ello sigue existiendo una convicción de que en el ruido existe una potencia transgresora que convoca a seguir interrogando.

A lo largo de los capítulos anteriores, tratando temas distintos pero hasta cierto punto convergentes con el ruido, hicimos una propuesta que responde a la pregunta de cómo pueden las prácticas artísticas ser un agente de transformación sociocultural hacia el

inicio del siglo XXI. Señalamos en su momento la manera en la que diversos artistas y colectivos pretenden transformar los medios de producción del arte, pasando de un modelo que privilegia la privatización y el desarrollo individualista, a uno que promueve el bien común y la creación horizontal, autónoma y colectiva; no obstante, hacia el final del cuarto capítulo subrayamos que los modelos alternativos de producción no son en sí mismos una garantía de que el sistema cultural sea transformado, toda vez que los medios tecnológicos, los mecanismos legislativos e incluso los sistemas de colaboración pueden ser fácilmente capitalizados por empresas que funcionan bajo lógicas similares a las que caracterizamos al hablar de arte libre. Entonces sugerimos que la violencia, la subversión, la transgresión y la resistencia son conceptos necesarios para articular procesos artísticos que efectivamente revolucionen los modos de producir arte y cultura. Es en este punto donde el ruido, como concepto eje de una tradición musical preocupada por explorar la potencia transgresora del sonido, se convierte en un fenómeno privilegiado para analizar ese “otro lado de la moneda” que los contenidos artísticos suman a las formas de producción musical. Dicho de otra manera, el ruido como contenido transgresor viene a complementar las formas transgresoras de producción que la música libre supone, completando así el “círculo virtuoso” que vendría a constituir una alternativa viable al sistema artístico determinado por el capital.

Con estas palabras en mente, nos adentraremos en este quinto capítulo, que servirá como telón a los que conforman la tercera parte de esta investigación. Para empezar, nos preguntaremos qué entendemos exactamente por *ruido*, no para llegar a una definición unívoca y estable, pero sí para crear un marco conceptual que le permita al lector saber de qué estamos hablando. Más adelante revisaremos la relación que el ruido ha tenido históricamente con la libertad, y continuaremos con una reflexión sobre el potencial subversivo que las prácticas ruidistas tienen en la actualidad. Para finalizar este capítulo, hablaremos de lo ruidoso como metáfora de la transformación subjetiva. Tomando como punto de partida la noción que Hardt y Negri tienen de lo monstruoso, propondremos que el ruido es un monstruo bicéfalo en el que las luchas sociales contemporáneas se ven claramente manifestadas.

5.1. El más ruidoso de los conceptos

En la primera de una serie de once tesis sobre el tema de nuestro estudio, el filósofo e improvisador Mattin se pregunta "qué carajos es el ruido", a lo que responde que éste, "precisamente por su indeterminación, es la más sensual de las prácticas/actividades humanas", de manera que "tratar de precisar su sentido o convertirlo en un género musical es algo tan jodido como creer en la democracia".[222] Partiendo de tales premisas, el filósofo traza un complejo recorrido en el que posiciona el ruido como una práctica creativa vinculada a la revolución, al mercado capitalista y a la lucha de clases, desde una noción marxista que concibe lo ruidoso como espacio de emancipación humana.

La perspectiva de Mattin, desde su pregunta inicial hasta las respuestas diversas que propone a lo largo de sus tesis, es sintomática no sólo de la asociación que se suele dar entre el ruido y la lucha social –asociación a la que volveremos más adelante–, sino también de la complejidad conceptual que este término presenta y de la centralidad que tiene para el imaginario social desde tiempos remotos. Si ya en la antigüedad el ruido era un fenómeno atribuido a las deidades, a lo sobrenatural, al peligro y en general a todo lo que desborda la comprensión humana, con la revolución industrial este problema adquirió una dimensión todavía más compleja. Con la máquina de vapor y sus inventos derivados se superó por mucho la intensidad sonora hasta entonces producida por el hombre, lo que transformó el entorno acústico de quienes trabajaban en las fábricas, en los barcos y los ferrocarriles. Esta situación se agudizó durante la segunda mitad del siglo XIX, cuando las ciudades modernas empezaron a proliferar y se constituyeron como espacios donde las máquinas, los trabajadores y las familias coexistían en un ambiente cada vez más industrializado, y se acentuó aún más cuando surgieron, ya en los albores del siglo XX, inventos tecnológicos como los automóviles, la radio y los aparatos eléctricos. Este proceso de "ruidificación" llegó a su clímax cuando la televisión, las bombas de destrucción masiva y los aviones inauguraron un entorno sonoro marcado por los ruidos de la globalización, de la guerra y de la propaganda exacerbada, modificando abruptamente la relación del ser humano con el sonido. A diferencia de lo que ocurría en los mitos fundacionales de muchas culturas ancestrales, el ruido de la modernidad no hacía ya alusión al "bramido de los dioses", sino al estruendo colosal generado por una humanidad en busca del progreso.

---

222 Mattin, *Theses on noise*, Londres, ed. Independiente, 2006, s/p. - tesis I.

Pero al mismo tiempo que el ruido configuraba el entorno de una sociedad altamente tecnificada, el arte encontró en éste un objeto de exploración que fue crucial para el desarrollo musical del siglo XX, primero en pequeños círculos de experimentación vinculados con las vanguardias artísticas, y décadas después en géneros masivos que impactaban a millones de personas. Para ese entonces, *ruido* podía significar no solamente un fenómeno sonoro caracterizado por su irregularidad o por sus altas intensidades, sino también un efecto subjetivo y una problemática social. Es así que el ruido ha venido a denotar una amplia variedad de recursos, tendencias y actitudes que no siempre señalan a la misma dirección, pudiendo incluso llegar a ser opuestas entre sí. Para el investigador, el filósofo y el artista que se interesan en cuestionar los alcances estéticos, sociales y políticos del ruido, éste es un problema que requiere confrontarse y que hace inevitable una toma de posición sobre cómo entender el concepto en cuestión.

Para efecto de este trabajo, lo primero a definir es que este tema nos interesa primordialmente desde una connotación estética, y sólo periféricamente desde otro tipo de connotaciones que existen en áreas como el urbanismo, la psicoacústica o la teoría de la comunicación. Lo segundo a definir es que nuestra posición acerca del ruido prescindirá de una concepción unívoca y un significado estable, aprovechando en su lugar una gama de perspectivas que existen al respecto. “El ruido es el más ruidoso de los conceptos”,[223] sugiere Hillel Schwartz en un despliegue retórico que asume que sólo a través de una definición performativa, *ruidosamente* confusa e inestable, es posible analizar de manera profunda las implicaciones que el ruido tiene para la cultura. ¿Pero cuáles son, precisamente, todas esas significaciones con las que lidiaremos en este trabajo?

Torben Sangild, en un artículo llamado *La estética del ruido,*[224] propone tres categorías que engloban los distintos sentidos que nuestro término puede adquirir dentro del contexto de la música. En primer lugar nos habla de un *ruido acústico* que corresponde al nivel físico de los sonidos ruidosos –sonidos impuros e irregulares que se distinguen de los sonidos musicales que poseen un espectro armónico estable; en segundo lugar hace alusión a un *ruido comunicativo* que consiste en la distorsión del sentido de una señal que viaja de emisor a receptor, es decir en una interferencia que impide que un mensaje llegue a su destino de manera correcta; por último menciona al

223 Hillel Schwartz, *Making Noise. From Babel to the Big Bang and Beyond*, Cambridge, MIT Press, 2011, p.858.

224 Ver: Torben Sangild, *The Aesthetics of Noise*, DATANOM, 2002.

ruido subjetivo que se da cuando una música resulta desagradable para quien escucha, cosa que no depende ya de características concretas del sonido o de su carácter meramente comunicativo, sino del gusto y bagaje cultural que determinan las preferencias estéticas del oyente. Con esta categorización podemos resumir las distintas formas en las que el ruido suele ser entendido en la actualidad por los artistas del sonido: el ruido acústico, como desarrollaremos más adelante, ha sido un campo importante de exploración en la música experimental y en ámbitos populares como el punk; el ruido comunicativo, por su parte, es un recurso común en géneros que trabajan con lenguaje verbal, como el radio-arte o la ópera experimental, así como en estilos de composición en los que la interferencia semiótica suele ser un elemento recurrente; y el ruido subjetivo, aunque por definición más difícil de ilustrar en términos concretos, se puede ver en cualquier tipo de música que tenga la intención de disgustar a la audiencia, de provocar el escándalo o el rechazo, de rebelarse frente a los gustos convencionales y las maneras "correctas" de hacer las cosas. Si hacemos un repaso mental de las diversas músicas que marcaron la historia del siglo XX, encontraremos que estas tres clases de ruido están presentes –a veces entremezcladas y otras veces de manera disociada– en muchos de los géneros y estilos que en su momento sirvieron para remover las convenciones culturales de su entorno.

Ahora bien, hablando de la relación del ruido con la transgresión de convenciones, hay que observar que el hecho de que el ruido subjetivo sea el único que tiene estrictamente esta función implica que existe en éste, y no necesariamente en los demás tipos, un condicionamiento contextual característico. Dicho de manera ejemplificada, el sonido de un edifico derrumbándose, *desde el punto de vista acústico*, seguirá siendo ruidoso independientemente del tipo de música en el que sea integrado, y lo mismo ocurrirá, *desde el punto de vista comunicativo*, con un discurso recitado que no puede entenderse por motivo de alguna interferencia; pero el gusto musical y las reacciones de disgusto se encuentran siempre condicionadas por el entorno cultural en el que la música acontece, y en ese sentido el ruido subjetivo es un fenómeno histórico, variante y relacional que sólo puede existir en un espacio-tiempo-sociedad determinado. Esto coincide con lo que Paul Hegarty plantea en su influyente libro *Noise/Music*, en el que afirma que el ruido "no es un hecho objetivo", sino que "ocurre en relación con la percepción" y con una serie de presuposiciones que "varían dependiendo de su ubicación histórica, geográfica y cultural".[225]

225 Paul Hegarty, *Noise/Music. A history*, Nueva York, Bloomsbury, 2007, p.3.

Ya que mencionamos a Hegarty, conviene tomar en cuenta su noción de ruido como algo que se define como una negatividad que sirve para delimitar el espacio cultural "positivo". En sus palabras,

> el ruido es negativo: es lo indeseado, lo otro, lo no ordenado. Es definido desde la negatividad –es decir, desde lo que no es (sonido no aceptable, no música, no válido, no mensaje, no significado), y es en sí mismo una negatividad. (...) Pero visto del otro lado, ayuda a estructurar y definir lo que le es opuesto (el mundo de la significación, la ley, la regulación, el bien, la belleza, etc.). El ruido es una especie de proceso, y uno de los aspectos más importantes de la manera en la que el ruido y la música se relacionan consiste justamente en discernir si el ruido es algo que deviene un resultado (...), o si se mantiene como un proceso inacabado.[226]

Esta definición, claramente vinculada con el concepto adorniano de *dialéctica negativa*, es útil para entender el flujo cultural de aquellas expresiones que en su momento chocaron con los cánones estéticos, pero que con el tiempo fueron naturalizadas, legitimadas, convertidas en elementos positivos de un sistema cuyos límites se expandieron a partir de la incorporación de lo que antes fuera rechazado. Visto de esta forma, no tendría por qué existir oposición entre las dos alternativas propuestas por Hegarty: al mismo tiempo que el ruido es, en términos abstractos, un perpetuo proceso de negación de la cultura dominante, sus manifestaciones concretas van siendo incorporadas a las normas culturales y por ende van dejando de ser ruidosas, siendo precisamente en dicha incorporación, en ese devenir del *ruido-no-música* en *ruido-música*, donde reside el germen del cambio. Por supuesto, para que este flujo se mantenga y el ruido siga siendo una fuerza de transformación que empuje a la expansión de los límites culturales, es imprescindible que las nuevas generaciones de artistas del sonido renueven los discursos y estrategias de transgresión, siempre en relación con los límites particulares impuestos por el propio contexto. ¿Pero es realmente esto lo que el ruidismo contemporáneo busca realizar?

La pregunta anterior nos lleva de regreso a la tesis de Mattin con la que abrimos el presente apartado, concretamente a su advertencia de que no debemos convertir el ruido en un género musical ni en un concepto de significación precisa. Desde esta perspectiva es importante evitar confusiones comunes como la de tomar el ruido como sinónimo de géneros musicales específicos (como ocurre con frecuencia cuando se equipara "ruido" con "música noise"), y es también importante evadir definiciones

226 Ibid, p.5.

unilaterales como la que lo concibe únicamente desde su dimensión acústica o, por el contrario, la que sólo considera sus implicaciones sociopolíticas sin tomar en cuenta la dimensión sonora y las motivaciones estéticas que existen detrás de una determinada obra o proyecto. Siguiendo entre líneas los argumentos de Mattin, este tipo de visiones reduccionistas han llevado a las prácticas ruidistas a un estado de neutralización por parte de las instituciones y de la industria cultural, inhibiendo su presunto potencial transformador. "La capacidad de hacer ruido", sugiere Mattin, "está disponible para todos, pero sólo aquellos que pretenden disturbar la comodidad del propio ruido pueden contribuir a su potencia revolucionaria".[227] En respuesta al cuestionamiento que lanzamos en el párrafo previo, debemos admitir que hoy en día es difícil encontrar proyectos que pretendan disturbar la comodidad de un sistema artístico que ha sabido incorporar incluso las expresiones más "escandalosas", dando becas, foros y/o espacios institucionales tanto a músicos experimentales como a grupos populares que desde distintas perspectivas trabajan con ruido.

"Ni la música puede escapar al mercantilismo, ni los músicos de *noise* pueden ignorar las demandas inmediatas del capital...";[228] con estas palabras del escritor y crítico de arte Anthony Iles, se ilustra claramente la dificultad –considerada por muchos como una franca imposibilidad– de que los ruidistas dejen de acomodarse a las condiciones y limitantes que el sistema capitalista les impone. Ante lo complicado que resulta hoy en día encontrar proyectos que lleven a la práctica discursos radicalmente confrontativos, surge la interrogante de si el ruido, en el sentido de dislocación cultural que autores como Mattin y Hegarty plantean, puede ser todavía una realidad que se materialice en prácticas artísticas concretas, o si ha pasado a ser un postulado teórico que sólo sirve para detonar preguntas condenadas a no tener respuesta.

Detengámonos por un momento en dos ideas que se encuentran implícitas en lo que acabamos de decir: por una parte la de que es el capitalismo, como sistema económico y social dominante a nivel global, el que tendría que ser el principal objeto a transgredir por parte de toda práctica que pretenda ir en contra de los marcos culturales hegemónicos; por otra parte la de que es urgente generar puentes que conecten de manera eficaz los debates teóricos con las prácticas artísticas concretas, rompiendo con la disociación que de manera recurrente se da entre estos dos niveles discursivos. Sobre la primera idea, la siguiente afirmación de Ben Watson ejemplifica una visión que

227 Mattin, *Theses on noise*, op. cit., tesis III.
228 Anthony Iles, "Introducción", *Ruido y Capitalismo*, San Sebastian, Arteleku, 2009, p.17.

reconoce al capitalismo como un asunto prioritario a atacar por quienes pretenden remover los vicios de nuestro actual sistema cultural:

> Las personas que hablan de los problemas de la música moderna, sin hablar sobre el capitalismo y el fetichismo de la mercancía, constituyen por sí mismos uno de los problemas de la música moderna.[229]

Respecto a la segunda, resulta ilustrativo confrontar la opinión de Mattin, quien considera que

> “a pesar de que las prácticas de la improvisación y el noise son, con frecuencia, muy progresistas en relación con el contenido, la técnica y la relación con los medios de producción (...), actualmente existe muy poco debate acerca de su política”,[230]

con la del crítico David Cunnunigham, quien opina que

> el ruido, en tanto representación del exceso, se ha prestado con frecuencia a provocar un concomitante exceso *retórico* por parte de sus teóricos,

generando así una retórica sobre la dimensión política de manifestaciones artísticas

> que no son, de ninguna manera, '*ipso facto* transgresivas', en un sentido amplio que abarque lo social, lo político y lo cultural.[231]

Podemos estar o no de acuerdo con una u otra de aquellas dos posturas, pero lo que nos interesa resaltar es el argumento, común a ambas, de que existe una falta de congruencia entre las prácticas de ruido y sus respectivas discusiones teóricas, lo que impide que unas y otras puedan servir para potenciarse y dinamizarse mutuamente. En lo que respecta a la opinión de Watson, nos interesa subrayar la idea de que no se puede estar en contra de los problemas de un sistema si no se entienden y señalan los fundamentos económicos y culturales que lo determinan. De todo lo anterior podemos concluir que sólo en la medida en la que las prácticas del ruido generen y sean a su vez generadas por un constante ejercicio crítico, serán capaces de constituirse como efectivas manifestaciones de resistencia cultural contra el sistema que determina la cultura global contemporánea.

---

229 Ben Watson, “Noise como revolución permanente o por qué la cultura es una cerda que devora a su propia camada”, en *Ruido y Capitalismo*, San Sebastian, Arteleku, 2009, p.120.

230 Mattin, “Anti-Copyright: por qué la Improvisación y el Noise van en Contra de la Idea de la Propiedad Intelectual”, en *Ruido y Capitalismo*, San Sebastian, Arteleku, 2009, p.192.

231 David Cunningham, *Goodbye 20th Century: Noise, Modernism, Aesthetics*, ponencia presentada en el encuentro *Noisetheory* #1 del *Centre for Research in Modern European Philosophy*, Universidad de Middlesex, 2004, s/p. [la consultada fue una copia inédita proporcionada por el autor].

Resumiendo lo que hasta ahora hemos expuesto, diremos que el ruido puede ser entendido de tres posibles maneras: como una cualidad sonora, como una interferencia comunicativa o como un efecto subjetivo determinado por el rechazo del oyente; en relación con esta última acepción, diremos también que el ruido puede concebirse como una negatividad, una *no-música* que se define en oposición con la *sí-música* y con las convenciones culturales que le son características, pero que al mismo tiempo transforma lo musical en la medida en la que es asimilado al campo de lo culturalmente aceptable; este mecanismo de asimilación implica que el ruido es un fenómeno histórico y social que sólo puede ser efectivamente transgresivo cuando evita acomodarse en géneros y definiciones precisas, manteniéndose como un proceso en continua renovación; finalmente diremos que, en el momento específico que vivimos en la actualidad, el capitalismo es el sistema dominante al cual tendría que oponerse lo ruidoso, objetivo que requiere de un constante diálogo entre las prácticas ruidistas y los discursos teóricos que se generan acerca de las mismas. Con todo esto queda evidenciada la ambigüedad conceptual que deliberadamente seguiremos en este trabajo: al mismo tiempo que aceptaremos las distintas significaciones de ruido que se resumen en la propuesta de Sangild, adoptaremos una definición del mismo como negatividad cultural que se opone a los preceptos capitalistas, y deambularemos libremente entre comentar los discursos teóricos sobre el ruido y analizar una diversidad de prácticas ruidistas.

Para quienes están familiarizados con la literatura crítica que existe respecto a nuestro tema, llamará la atención el hecho de que en lo anterior no hayamos mencionado a uno de los referentes más citados en esta materia. Nos referimos a la influyente propuesta que Jacques Attali desarrolla en su conocido *Ensayo sobre la economía política de la música*, del que habíamos hablado ya en otros contextos. Si hemos dejado esta referencia para el final de nuestra discusión es porque nos interesa subrayar su relevancia particular para los fines de la presente investigación. De una manera complementaria pero distinta de las que hemos comentado antes, el francés define el ruido como la capacidad que tiene la música para generar nuevas formas de sociabilidad y de intercambio, nuevos sistemas de producción y distribución que constituyen estrategias novedosas de organización que servirán de base a un futuro sistema económico post-capitalista. Ya no como mera oposición que empuja al cambio desde la sombra de lo socialmente aceptable, sino como espacio de afirmación que de manera positiva construye los cimientos de una nueva sociedad: un gesto de liberación radical de los marcos culturales que apunta a la creación de una nueva realidad. “Se

trata", en palabras de este economista, "del advenimiento de una forma radicalmente nueva de inserción de la música en la comunicación, trastornando todos los conceptos de la economía política y dando un nuevo sentido a un proyecto político".[232] Desde el paradigma musical que Attali denominara *composición*, el ruido ya no es un asunto solamente relacionado con los límites del arte o con la ampliación del rango de aceptación de estéticas marginales, sino que tiene que ver con un proyecto de transformación sistémica que, entre muchas otras cosas, constituye una nueva noción de lo que significa ser libres:

> Vemos así como emergen poco a poco, en la mayor ambigüedad, los gérmenes de un ruido nuevo (...). Ruido de Fiesta y de Libertad, que puede crear las condiciones de una discontinuidad mayor, mucho más allá de su propio campo. Puede ser el elemento esencial de una estrategia eficaz para que surja una sociedad realmente nueva.[233]

En el siguiente apartado seguiremos analizando la relación entre el ruido y la libertad, haciendo un recorrido histórico que va desde las primeras manifestaciones ruidistas del siglo XX hasta las que surgen en los años posteriores al ensayo de Attali. Pero antes de ello es necesario abordar una última cuestión que con frecuencia genera confusiones y ambigüedad entre quienes escriben sobre ruido desde una perspectiva estética: ¿cuándo utilizar la palabra inglesa *noise* y cuando optar por el vocablo nativo, en este caso la palabra española *ruido*? Como habrá advertido el lector al comparar algunas de las citas de autores diversos que han aparecido en las últimas páginas, éste es un asunto que carece de consenso, siendo que hay quienes prefieren utilizar el término *noise* para hablar en general de las prácticas ruidistas, independientemente de su época, de su propuesta estética y de su contexto cultural, mientras que otros lo utilizan exclusivamente para denotar un determinado género musical y otros más hacen uso indistinto de la palabra inglesa y de las que existen en otras lenguas para referirse al ruido. En nuestro caso hemos optado por hispanizar el vocablo y referirnos a *ruido,* a *prácticas ruidistas* o a *ruidismo* siempre que hablemos a un nivel general, ya sea sobre un fenómeno sonoro o sobre las diversas propuestas musicales que se centran en el ruido; en contraparte, utilizaremos la palabra *noise* únicamente cuando estemos hablando de un movimiento artístico específico que se consolidó en la década de 1980, y que aunque no necesariamente conforma un género musical (desde algunas perspectivas lo hace y desde otras no) sí comparte ciertos referentes, ciertas actitudes y principios creativos, además de englobar una serie de proyectos que explícitamente se

232 Attali, *Ruidos: Ensayo sobre la economía política de la música*, op. cit., p.198.
233 Ibid, p.197.

identifican a sí mismos –aunque a veces de manera conflictiva– con el concepto de *música noise*. Esta decisión busca subrayar que el potencial estético del ruido trasciende el campo de las manifestaciones que se dan en ciertas escenas, sin por ello ignorar que las prácticas que se denominan a sí mismas con el término inglés constituyen un espacio especialmente fértil para reflexionar sobre nuestro tópico. Esto es algo a lo que volveremos hacia el final de la historia siguiente, cuando lleguemos al *japanoise* y a la propuesta libertaria que de éste se desprende.

5.2. Breve historia libertaria del ruido

Hasta ahora hemos discutido distintos significados que suelen atribuirse al ruido. Sin embargo, hemos hablado de este concepto de una manera todavía abstracta, sin haber aún abordado la forma en la que sus distintos sentidos se manifiestan en prácticas concretas. Para cubrir este último objetivo, continuaremos nuestro recorrido relatando una breve historia de las prácticas ruidistas, aunque no una historia general ni mucho menos una revisión exhaustiva de artistas y proyectos, sino una enfocada en la relación específica del ruido con la libertad. Es importante decir a este respecto que cuando hablemos de libertad en este apartado no necesariamente tendremos en mente la concepción socialista que expusimos en el capítulo primero, sino una variedad de nociones libertarias que no siempre apuestan por los mismos objetivos. Si bien nuestra meta es apuntalar una manera de entender el *ruido libre* afín a lo que sostuvimos en las primeras partes de esta investigación, el hecho de revisar posiciones divergentes servirá para comprender la manera en la que artistas y teóricos han venido transformando su forma de concebir el potencial libertario de este extraño fenómeno expresivo.

En la última de sus tesis, Mattin nos dice que “[l]a vieja concepción del ruido era creer en la libertad, [mientras que] la nueva concepción del Ruido es alcanzar la libertad”.[234] De esta frase llaman la atención distintos aspectos, como la distinción que hace al escribir la noción antigua de ruido con inicial minúscula y la nueva con mayúscula, lo que sugiere una transición de un objeto común a uno propio, es decir, de un ruido que se refiere a una multitud de fenómenos sonoros hacia otro que alude a un *algo* muy específico. Pero más allá de las contradicciones que esto podría implicar en contraste con lo que se propone en la primera de aquellas tesis, esta última plantea un argumento que nos interpela de manera provocadora, a saber, que desde su irrupción en

234 Mattin. *Theses on noise*, op. cit., Tesis XI.

el escenario del arte hasta la actualidad, se ha transformado no sólo la concepción sino la capacidad liberadora del ruido, pasando de ser un acto de convicción que sólo toca la libertad de forma *potencial*, a convertirse en una fuerza de liberación *actual* que ya no cree en el futuro sino que trabaja por construir el presente. Aun cuando esta visión no parece coincidir con lo que vemos a nuestro alrededor, hemos de admitir que las palabras de Mattin nos seducen, llevándonos a cuestionar cómo es que la concepción del ruido en relación con la libertad se ha venido modificando en el último siglo.

Hoy en día existe cierto consenso en considerar al futurismo italiano como primer referente de la música ruidista. De manera más específica, el manifiesto de *El* a*rte de los ruidos*, publicado por Luigi Russolo en 1913, constituye un antecedente crucial para artistas y teóricos interesados en el derrumbe del paradigma sonoro que antaño funcionaba como única manera posible de entender lo musical. Sobre este asunto se ha escrito ya bastante, por lo que más que redundar en lo tantas veces repetido, destacaremos únicamente el llamado que dicho manifiesto hace a la liberación de los sonidos musicales y a la emancipación social que de aquélla se extiende. “Hace falta”, nos dice Russolo, “que la sensibilidad del músico, liberándose del ritmo fácil y tradicional, encuentre en los ruidos los medios necesarios para ampliarse y renovarse”,[235] consideración que adquiere una dimensión sociológica cuando añade que el ruido, “llegando a nosotros con una confusión e irregularidad que son reflejo de la confusión e irregularidad de nuestra vida, nunca se nos revela por completo, sino que esconde innumerables sorpresas”.[236] Más allá de que *El arte de los ruidos* hace una única alusión explícita a la libertad como objetivo estético, basta tomar en cuenta el contexto en el que éste fue escrito para entender que la liberación musical es un principio subyacente a la noción del ruido futurista. Un ejemplo de ello lo encontramos en el ensayo *La destrucción de la cuadratura*, publicado en 1912 por el también futurista Francesco Balilla Pratella, en el que se propone un sistema musical con pretensiones de alcanzar una “libertad rítmica absolutamente nueva”, a saber, “un ritmo que fuera tan libre como el mundo, tan libre como el verso futurista, como el vuelo de una fantasía o como el latido de un corazón”, todo esto bajo el argumento de que “el orden es un viejo policía cuyas piernas ya no pueden correr”. En palabras de Pratella, todo esto llevaría al futurismo a crear “un nuevo orden basado en el desorden”.[237]

---

235 Luigi Russolo, *L'Arte dei rumori*, Milán, Edizioni Futurista di 'Poesía', 1916, p.16.

236 Ibid, p.14.

237 Francesco Balilla Pratella, “The Destruction of Quadrature”, en *The Art of Noise: Destruction of Music by Futursit Machines*, trad. Anna Battista, Sun Vision Press, 2012, p.54.

Aunque el impulso futurista se vio abruptamente frenado en las décadas que siguieron a aquellos manifiestos, primero por la persecución que las vanguardias europeas sufrieron con las guerras mundiales y después por la censura que en la posguerra provocó la conocida asociación del futurismo con la ideología fascista, esto no impidió que las exploraciones de Russolo y Pratella hicieran eco en el trabajo de compositores como Edgar Varèse y Henry Cowell, quienes aprovecharon el ambiente estadounidense –en aquel entonces emblema de la libertad– para continuar experimentando con el ruido como elemento expresivo. Con obras como *Ionización* (Varèse, 1931) y trabajos teóricos como los *Nuevos Recursos Musicales* (Cowell, 1930), éstos y otros músicos de la época abonaron a la consolidación de una ruidosa escena experimental que, al igual que su predecesora italiana, tenía la libertad como un principio básico. Es así que hacia 1936 Varèse promulgaba *la liberación del sonido*,[238] bajo una serie de premisas que sirvieron de programa a la generación posterior de músicos experimentales estadounidenses, generación que tendría a John Cage como máximo representante.

Entre las aportaciones de Cage a la historia del ruidismo, destaca la relación que él hace del ruido con el silencio, ambos similares en su marginalidad respecto a los sonidos que suelen ser legitimados dentro del discurso musical. “Donde quiera que estemos”, nos dice el compositor en su *Credo* sobre *el futuro de la música*, “lo que escuchamos es mayoritariamente ruido”, sonido que “cuando ignoramos nos resulta molesto”, pero que “cuando escuchamos nos parece fascinante”.[239] Esto nos lleva a un aspecto de su postura que es relevante para nuestro análisis, que es la concepción del ruido como un espacio de emancipación de las estructuras sociales dominantes al menos en dos sentidos: primeramente en el de romper con las convenciones estéticas establecidas, dando lugar a nuevas posibilidades creativas y perceptivas, y en segundo lugar en el de abrir espacio a ese “lado oscuro” de la sensibilidad humana que reside en aquello que no se puede controlar; el ruido, en clara reverberación con el modo en el que Hegarty lo define como negatividad, constituye para Cage un gesto liberado del control racional y del procedimiento estructural que supone la música, un conjunto de sonidos “que no han sido intelectualizados”, por lo que “el oído puede escucharlos de manera directa, sin que se tenga que hacer ninguna abstracción acerca de ellos”.[240]

---

238 Ver: Edgar Varèse, “Liberation of sound”, *Audio Culture: readings in modern music*, Nueva York, Contiuum International Publishing Group, 2006.

239 John Cage, *Silence*, Connecticut, Wesleyan University Press, 1973, p.3.

240 Ibid, p.116.

Sería difícil exagerar el impacto que esta forma de entender la creación musical tuvo en su momento –y tiene todavía–, difícil exagerar la importancia que tuvo para el surgimiento de un nuevo paradigma sobre la relación del ruido con la libertad. Basta pensar en la producción (anti)artística de Fluxus, movimiento profundamente vinculado al pensamiento cageiano, para dimensionar el efecto que éste tuvo en términos estético-libertarios. Quizás la principal aportación de Cage y de movimientos como Fluxus a nuestra historia es haber concebido el mundo entero como una gran obra de (no)arte que nos libera de las convenciones estéticas de una sociedad que, a pesar de ser extremadamente ruidosa, sigue promoviendo un ideal purista y anacrónico de lo que debería ser considerado como estéticamente relevante.

Un aspecto adicional de la postura de Cage que también se relaciona con nuestros intereses libertarios es el énfasis que pone en el papel de la tecnología como factor determinante para el surgimiento de nuevas posibilidades de creación sonora: "YO CREO", nos dice, "QUE LA UTILIZACIÓN DEL RUIDO PARA HACER MÚSICA CONTINUARÁ Y SE INCREMENTARÁ HASTA QUE ALCANCEMOS UNA MÚSICA PRODUCIDA CON LA AYUDA DE INSTRUMENTOS ELECTRÓNICOS".[241] ¿Cómo se relaciona esta tecnificación de la música y el ruido con la libertad? El compositor nos responde diciendo que "el sonido y el ritmo han estado demasiado tiempo sometidos a las restricciones de la música del siglo XIX. Hoy estamos luchando por su emancipación. Mañana, con la música electrónica en los oídos, escucharemos la libertad".[242] Sobre este asunto cabe destacar que ya los predecesores de Cage habían asociado el desarrollo tecnológico con el ruido, cosa que se observa en la intención futurista de construir máquinas de ruido (los llamados *entonaruidos* de Russolo), así como en las exploraciones que llevaron a Cowell a concebir y comisionar la construcción del *Theremin* –instrumento musical basado en antenas eléctricas que se considera como el primer instrumento electrónico. Una declaración destacable a este respecto es la que hace Varèse en su *Liberación del sonido*, en la que afirma que los nuevos medios tecnológicos "han traído a los compositores posibilidades prácticamente infinitas de expresión, y les han abierto las puertas a la totalidad del misterioso mundo de los sonidos".[243]

---

241 Ibid, p.3 [Las mayúsculas son del original].

242 Ibid, p.87.

243 Varèse, "Liberation of sound", op. cit., p.20

Aproximadamente en las mismas fechas en las que Cage daba a conocer su *4'33''* (1952), el compositor e investigador francés Pierre Schaeffer se encontraba experimentando con la llamada *Música Concreta*, propuesta estética que también se relaciona con nuestra historia libertaria del ruido. En su conocido *Tratado de los Objetos Musicales*, Schaeffer nos explica que “la música concreta pretendía componer obras con sonidos de cualquier origen (especialmente los que se llaman ruidos)”, y que esta pretensión estaba ligada a un interés por conseguir una “libertad cada vez mayor en la factura de las obras [musicales]”.[244] Precursora de diversas investigaciones asociadas a la estetización del ruido que tuvieron lugar durante la segunda mitad del siglo XX, como el *Paisaje Sonoro* de Murray Schafer o la *música concreta instrumental* de Helmut Lachenmann, la obra del francés tiene el mérito de haber conjugado discursos científicos, sociológicos y filosóficos, bajo la convicción de que la ampliación del abanico musical, la confrontación con una “música que no se sabe hacer, pero que se sabe oír, le hace frente a nuestra voluntad de potencia”;[245] de lo que se extiende que la exploración musical de lo desconocido, de lo que el propio compositor asocia con el ruido, es una forma de liberarnos de un estadio cultural en el que “no hacemos más que perpetuar la banalidad”.[246] Obviamente el suyo no fue un esfuerzo aislado, sino uno que dialogó con otros ruidos europeos como el de Iannis Xenakis o el del mismísimo Karlheinz Stockhausen, de quien hablamos al comentar, en los primeros párrafos de este capítulo, su fascinación por el derrumbe de las Torres Gemelas. Pero antes de adelantarnos a los “derrumbes” del siglo XXI, volvamos a nuestra historia para señalar otro rasgo del pensamiento de schaefferiano que es particularmente relevante para la narración que estamos aventurando.

Si seguimos con cuidado los argumentos de su *Tratado* y de sus escritos sobre música concreta, encontraremos que para Schaeffer el ruido no es ya, como era para Russolo e incluso para Cage,[247] algo que se defina por una serie de características físicas del sonido, sino más bien un fenómeno perceptivo que depende de la capacidad del escucha para interpretar y dar sentido a un determinado conjunto de sonidos. Es verdad que esto, en principio, no es algo nuevo, sino el eco de ideas de teóricos y

---

244 Pierre Schaeffer, *Tratado de los Objetos Musicales*, trad. Araceli Cabezón de Diego, Madrid, Alianza Editorial, 2003, pp.19,20.

245 Ibid, pp.334-335.

246 Idem.

247 Es interesante observar que, pese al giro radical que la obra de Cage implica para historia de la música y el arte, él seguía refiriéndose al ruido como una cualidad meramente sonora, más allá de los efectos sociales que éste pudiera tener cuando era utilizado como recurso compositivo.

compositores como el propio Varèse, quien décadas antes del *Tratado de los Objetos Musicales* había escrito ya que "a nivel subjetivo el ruido es cualquier sonido que resulta disgustante".[248] No obstante, este eco es sólo parcial, pues para Schaeffer la diferencia entre la música y su opuesto no se encuentra tanto en el gusto o el disgusto del espectador (lo que vendría siendo para Torben Sangild el *ruido subjetivo*), sino en su posibilidad de interpretar y dar sentido al acontecimiento sonoro. Desde esta perspectiva, el pionero de la música concreta entiende el ruido como un fenómeno *comunicativo*, por ser aquello que no es interpretable y que por lo tanto no comunica; aunque debemos añadir que, de manera similar a lo planteado por Hegarty, aquí se observa una tendencia cultural a convertir en entendible aquello que antes no lo era, haciendo del ruido un estado transitorio que libera en la medida en la que deja de existir: "tan hábil para descifrar el ruido como el sentido, el oído va siempre en busca de la interpretación. No sólo es capaz de ello, sino que no puede hacer otra cosa".[249] De modo que la música experimental, aquélla que se dedica a dar sentido a lo ruidoso, es pensada como un espacio en el que el ser humano se encuentra con lo desconocido y se libera de las ataduras que el sentido musical acostumbrado impone. Ante la escucha del músico que "se sabe prisionero de los *valores establecidos*",[250] Schaeffer propone una *escucha renovada* y se pregunta: "¿no será éste el primer acto de una liberación de las estructuras naturales, esta vez, tanto sonoras como musicales?"[251]

La noción del objeto sonoro, con su respectiva problematización sobre la escucha renovada y el ruido, nos conduce directamente a la noción de *evento sonoro* del compositor canadiense Murray Schafer. Particularmente conocido por su concepto de *paisaje sonoro*, Schafer es un personaje relevante para nuestra historia por haber concebido el ruido como un concepto articulador de las relaciones sociales. Si bien su posición respecto al valor social del ruido es ambigua. Algunas veces, Schafer lo considera como un elemento de polución sonora que debería ser eliminado de una sociedad "acústicamente ecológica"; otras veces lo concibe como el conjunto de "sonidos que hemos aprendido a ignorar",[252] dejando en esos casos clara su posición de no pensar la ecología acústica como un intento por abatir los ruidos indeseados, sino, en cambio, como un espacio para replantear la preferencia que tenemos de unos ruidos

248 Varèse, *Liberation of sound*, op. cit., p.20.
249 Schaeffer, *Tratado de los objetos musicales*, op. cit., p.334.
250 Ibid, p.197.
251 Idem.
252 Murray Schafer, *The soundscape: our sonic enviroment and the tunning of the world*, Rochester, Destiny Books, 1993, p.4.

sobre otros. En cualquiera de los casos, el punto a destacar es la propuesta del paisaje sonoro como un medio para "liberarnos del mundo visual-analítico", reemplazándolo "por la intuición y la sensación", esto con el fin de lograr una "verdadera afinación del mundo y la exquisita armonía de todas sus voces".[253] Sea que considere el ruido como un aspecto positivo o negativo de la sociedad, Schafer lo piensa como elemento sonoro que habría que aprender a escuchar para liberar a la humanidad de un predominio de lo visual que se encuentra estrechamente relacionado con un el sonido del capitalismo.

A diferencia de Pierre Schaeffer, Murray Schafer concibe el sonido no como un objeto físico, sino como evento social que se encuentra inscrito en un contexto específico. En ese sentido, para entender la relevancia social del paisaje sonoro es necesario considerar algunos aspectos del contexto cultural en el que éste fue concebido. Por una parte habría que comentar que, habiendo desarrollado su noción "paisajista" entre las décadas de 1960 y 1970, en un país como Canadá que se encontraba en un período de tecnificación que impactaba el entorno acústico de las ciudades, Schafer consideraba que la tecnología era un elemento particularmente invasivo en términos sonoros; por otra parte es importante mencionar el rechazo de este mismo compositor hacia una industria musical que promovía la instauración de un circuito corporativo de "música de fondo", mismo que amenazaba la diversidad sonora a favor de una sonoridad homogénea. Sobre este último aspecto, es interesante tomar en cuenta la opinión de Hildegard Weterkamp, colaboradora cercana de Schafer, quien explica que "la llamada música funcional (...) puede oírse en muchas partes del mundo con el propósito expreso de incrementar la producción y el beneficio", excluyendo la diversidad sonora y musical en beneficio de una música de consumo que "absorbe, mezcla, disuelve varios estilos de música, músicas de diferentes culturas en un sonido uniforme de música de fondo reorquestada".[254] Bajo tales consideraciones, el paisaje sonoro es pensado como un ejercicio de liberación respecto a los sonidos homogeneizantes y globalmente invasivos del sonar capitalista –de un proyecto cultural que por una parte ensordece con sus máquinas estruendosas, y por otra parte condena a la población a escuchar una masa indiferenciada de sonidos, productos de una industria cuyo fin primordial es fomentar el consumismo.

---

253 Murray Schafer, *Nunca vi un sonido*, trad. Grupo Paisaje Sonoro, Uruguay, Estudio de Música Electroacústica, s/p.

254 Hildegard Westerkamp, *Bauhaus y estudios sobre el paisaje sonoro: explorando conexiones y diferencias*, trad. Grupo Paisaje Sonoro, Uruguay, Estudio de Música Electroacústica, s/p.

Ya que hemos tocado el tema de la industria musical, conviene comentar la estrecha relación que ésta tiene con el ruidismo. Mientras que en las primeras décadas del siglo XX el ruido fue, primordialmente, un objeto de exploración para las vanguardias artísticas y la música académica, con el surgimiento de géneros como el rock, el punk o el industrial, la exploración ruidista sale de las élites especializadas para incorporarse en el ambiente popular. Esto no quiere decir, por supuesto, que la academia musical y la *música seria* –para usar la terminología adorniana– hayan dejado de explorar el potencial expresivo del ruido, ni tampoco que exista una separación necesariamente clara entre lo "serio" y lo "popular". Pero en términos de innovación e impacto masivo, la incorporación del ruido en los llamados "géneros populares" –aquéllos que forman parte de una industria que exige ciertas reglas y que llega a millones de personas en el mundo– constituyó un cambio radical en la manera de percibir lo ruidoso y de concebirlo como un espacio de liberación social.

Sea que pensemos en guitarras estruendosas como la de Jimi Hendrix, en bandas industriales como Test Department, en grupos de garage rock como Velvet Underground o de punk como los Sex Pistols, existen ciertos elementos comunes que marcaron las populares "músicas ruidosas" entre las décadas de 1960 y 1980. Por un lado tenemos un manejo distorsionado del sonido, particularmente a través de instrumentos entonces novedosos como la guitarra eléctrica, la batería o los sintetizadores; por otro lado está la apuesta común a desestabilizar los marcos culturales que dominaban en cada contexto, así como a rechazar la opresión y la dominación racial, clasista, cultural o de género, muchas veces al interior de luchas sociales como las que se oponían a las guerras de Corea y de Vietnam o como el Movimiento estadounidense de los Derechos Civiles; esto se relaciona con otro rasgo compartido que es la ruptura generacional que las músicas ruidosas suponían, la negación por parte de la juventud de los valores "avejentados" del "mundo de los adultos", y la consecuente reivindicación de nuevas formas de socialización, nuevos modos de relacionarse con el cuerpo, con la sexualidad y con el trabajo, lo que en los casos más extremos llevó a un cuestionamiento radical de los valores culturales capitalistas. A todo aquello habría que añadir un elemento adicional que, aunque no está presente en todos los ejemplos que mencionamos antes, surge también como estandarte de la música popular de aquella época. Nos referimos a la lucha contra el elitismo cultural y a la idea de que cualquier persona es capaz de producir música libremente, independientemente de sus habilidades profesionales o de su talento. Hablando específicamente del punk, Hegarty nos dice que "la ineptitud es una fuerte,

fundamentalmente ruidosa declaración anti-cultural”,[255] que da lugar a una “mayor creatividad y a la emergencia de una expresión personal” que se opone a las expresiones impuestas por le hegemonía. De modo que lo inepto se suma a las estrategias subversivas de una generación ruidosa, y con éstas al sueño de transformar, a través de los sonidos libertarios, las estructuras sociales de una humanidad desencantada por las promesas de la modernidad capitalista.

Hay que decir, sin embargo, que el debate sobre la incorporación del ruido en la música popular es un terreno lleno de contradicciones y dificultades, entre las que mencionaremos dos que son particularmente relevantes para nuestra discusión. La primera consiste en que muchas de las bandas pertenecientes a géneros como los mencionados, aún cuando han sido consideradas como representativas del ruidismo por autores como Torben Sangild o Paul Hegarty, y aún cuando indudablemente utilizaron en su música elementos acústicamente ruidosos y transgredieron *ciertos* márgenes de su contexto cultural, no tenían un discurso explícito acerca del ruido ni conocieron necesariamente los proyectos ruidistas de inicios del siglo, por lo que su inclusión en esta historia está sujeta a una interpretación que bien podría no coincidir con la opinión de los propios músicos. Esto, aunque en principio no tendría por qué ser un problema, en la práctica ha llevado a agudizar la separación entre los discursos teóricos y la visión de los propios agentes del ruidismo, lo que acentúa la disociación entre praxis y teoría de la que hablamos en el apartado anterior. La segunda dificultad, acaso más comprometedora para nuestro análisis que la primera, estriba en el hecho de que la gran mayoría de los grupos y artistas que podamos mencionar, en la misma medida en que son conocidos y de que forman parte de una historia recordable, fueron resultado de una industria musical que explotó su imagen revolucionaria convirtiéndola en un objeto de mercado, lo que nos lleva a cuestionar de qué manera puede ser realmente subversivo un producto que, para existir, depende del sistema cultural al que está supuestamente criticando. Un caso paradigmático de esta situación es el festival musical de Woodstock (1969), considerado como uno de los eventos más influyentes en la historia libertaria del rock, en el que se evidencia cómo algunas de las figuras más emblemáticas de la libertad musical de aquel momento –algunas de ellas consideradas como representativas de la música ruidista de su tiempo– eran a su vez las que más éxito tenían dentro de la industria capitalista tanto en Europa con en Estados Unidos.

255 Hegarty, *Noise/Music*, op. cit., p.89.

Pero a pesar de que las problemáticas expuestas nos advierten sobre la complejidad de nuestro tema, acaso confirmando las razones que llevaron a críticos como Adorno a desestimar el potencial transformador de las músicas populares, no podemos pasar por alto, por una parte, que a través de géneros como el rock, el punk, el industrial y otros, el ruido se volvió un recurso común tanto en su dimensión meramente sonora como en la que corresponde a los valores subjetivos, esto independientemente de que los músicos se identificaran o no con dicho concepto; por otra parte, pese a que la industria musical es un factor ciertamente determinante que merecería un análisis que excede nuestros actuales objetivos, no podemos negar el choque generacional y el quiebre de valores que músicas como las mencionadas implicaron: el mundo cambió, la cultura cambió... y ciertamente el mercado supo aprovechar el cambio, a un grado tal que la libertad, estandarte por excelencia de las demandas revolucionarias de la época, se convirtió en el eslogan de esa nueva etapa del capitalismo que suele conocerse como neo*liberal*.

Llegados a este punto, nos encontramos frente a una interrogante que habíamos vislumbrado ya en capítulos previos: ¿cómo concebir una libertad que escape del sistema cultural dominante, cuando este sistema está basado, o por lo menos dice estar basado en un principio general de libertad? Esta pregunta, que evidentemente se relaciona con la discusión que sostuvimos en el capítulo tercero acerca de la importancia de no asumir discursos “neutros” sobre la libertad, nos aproxima a un nuevo giro en la concepción histórica del ruido, uno que considera ya no sólo el fenómeno sonoro y el impacto que se da a nivel subjetivo, sino también la manera en la que la música se inserta en un sistema productivo que sostiene a la economía política.

Estamos ya en la época en la que Attali escribió su *economía política de la música* (1977), obra en la que, como sabemos, se define al ruido como agente de renovación del sistema cultural dominante. De acuerdo con este autor, la música “verdaderamente ruidosa” es aquélla que ejerce la autonomía, la horizontalidad y el rechazo a los aparatos de exclusión y centralización que existen en el mercado musical, en las instituciones culturales y en los centros de enseñanza y legitimación artística. Y esto es algo que Attali no encontraba en la música experimental de aquellas décadas ni en los grupos de rock o de punk, sino en el free jazz, al que consideraba como una “reivindicación profunda de la creación autónoma, de la reapropiación económica cultural de la música por aquellos para quienes tiene un sentido”.[256] De manera

256 Attali, *Ruidos: la economía política de la música*, op. cit., p. 204.

resumida, son dos las razones por las que Attali considera al jazz libre como el mejor ejemplo de un intento de liberación de las cadenas capitalistas: por una parte la apuesta que asociaciones como la *Jazz Composers Orchestra Association* hicieron para generar circuitos de producción y distribución independientes, y por otra parte el lugar privilegiado que en esta música se daba a la improvisación, emblema de la libertad creativa que se concibe como contraria a la *repetición* industrial. Pero también hay una razón por la que este economista argumenta que el jazz libre fracasó en su tentativa por transformar el sistema musical: a causa de la falta de aceptación y de las presiones del mercado, el free jazz "acabó por sentar cabeza y adoptó nuevas formas de creación y de circulación cultural, no habiendo logrado acompañarlas de una verdadera toma de poder político".[257]

El fenómeno de adaptación al mercado que Attali observaba en el jazz libre tuvo también sus correlatos en muchos otros géneros, siendo así que a inicios de la década de 1980 el impulso transgresor de las músicas ruidosas parecía agotar su potencial disruptivo. Mientras tanto, la música experimental parecía haber fracasado en sus múltiples intentos por generar nuevos lenguajes musicales que cobraran significación para las jóvenes generaciones, y cuando no abandonó sus impulsos de innovación y experimentación radical a favor del eclecticismo y/o las corrientes neo-románticas, se mantuvo encapsulada en una pequeña élite de "iniciados" que difícilmente podían responder a la antigua pretensión de modificar los marcos culturales a gran escala. Es en este contexto en el que surge un nuevo movimiento musical que, a diferencia de todos los anteriores, no sólo utilizó el ruido como un principio estético o como un elemento expresivo, sino que lo adoptó explícitamente como el centro de su discurso. Ruido acústico, comunicacional y subjetivo se unen en un mismo "estandarte" de la música estruendosa: el noise, esa música potente, residual, incomprensible, viene a coronar una historia de ruido, transgresión y libertad.

El origen del noise puede ser controversial para algunos, pero una narrativa común es que surgió de las experimentaciones de improvisación libre que se dieron en Japón a principios de la década de 1980. Lo cierto es que, más allá de créditos fundacionales que son irrelevantes para nuestra discusión, el llamado *japanoise* fue un acontecimiento cultural que sacudió el mundo globalizado, esto a pesar de ser un movimiento proveniente de en una época en la que Europa y los Estados Unidos seguían siendo los líderes culturales de la globalización. La música de Merzbow, Masonna, Aube,

257 Ibid, pp.206-207.

Hanatarash, entre muchos otros músicos y bandas, ha tenido una influencia profunda en la escena mundial del ruidismo. Y un aspecto esencial del japanoise es su manera peculiar de entender la libertad y de ejercerla a través del sonido.

Compartiendo varias de las cualidades libertarias del free jazz, como la apuesta a circuitos mercantiles alternativos y a la improvisación como creación efímera que escapa de la repetición, el japanoise dio un paso más en la búsqueda por la emancipación sonora, al abandonar toda clase de elementos estructurales y llevar al escucha a situaciones perceptivas extremas, exponiéndolo a intensidades y frecuencias que rallan con el límite de la audición humana. Según Masami Akita, quien creara en 1981 el proyecto/personaje Merzbow, lo que este tipo de ruidismo busca es ser un vehículo para la expresión del inconsciente. Influenciado por las vanguardias artísticas de inicios de la centuria, particularmente por el dadaísmo y el surrealismo, Akita admite que lo que él buscaba era "componer verdadera música surrealista de un modo no-musical", de lo que sigue que el noise, para él, constituye "la primitiva y colectiva conciencia de la música".[258] Con estas palabras de quien algunos consideran como el máximo exponente del noise, queda expuesto que el extremismo de esta música responde a una forma de liberación que no coincide del todo con los ideales liberales de Europa y Estados Unidos –prioritariamente preocupados por la relación del individuo con la masa social–, sino que se arraiga en un sentido de interiorización que responde más a las culturas del Este. La oscuridad, la violencia, el riesgo y por supuesto la libertad, vienen a conformar un tipo de ruido que, curiosamente, encaja bastante bien en la definición que apenas unos años antes fuera promovida por Attali.

Lo que vino después es confuso, diverso, difícil de describir. Al mismo tiempo que el japanoise se expandía en diferentes lugares del mundo, surgían en Europa y en Estados Unidos múltiples proyectos que conjugaban la potencia del noise con las experimentaciones –tanto populares como académicas– que décadas atrás se habían venido consolidando. Del *No Wave* a las *Power Electronics*, al *Noise rock*, a la *improvisación libre*, al *Trash Metal* y a la obra de compositores como Peter Ablinger o Simon Steen Andersen (quienes son particularmente reconocidos por su experimentación con ruido), son muchos los tipos de música que se pueden referir al hablar de ruidismo en las últimas décadas. Es amplia la diversidad de propuestas, todas ellas arraigadas en una o más de las distintas tradiciones ruidistas de las primeras ocho

258 Merzbow, citado en el documental: Tom Hovinbole, *No noise: 12 Expressions About Noise Music*, 2004.

décadas del siglo XX, y es amplio el abanico de estrategias para dar sentido estético a los sonidos "no musicales", tal como vimos cuando comentamos las polémicas declaraciones de Stockhausen sobre el 11/09, o cuando hablamos del performance de Duncan y Saunders. La exploración de la violencia se ha radicalizado al mismo tiempo que las disqueras independientes han proliferado, mientras que las grandes empresas han sabido incorporar a su mercado parte de lo que ocurre en las distintas escenas ruidistas. El eclecticismo ha sabido convivir con el purismo más recalcitrante, y con el apoyo de las tecnologías digitales "las masas" han podido publicar sus discos y videos ruidistas. Frente a esta explosión de lo ruidoso el sueño de Attali pareciera haberse concretado: la era del ruido, con sus sueños de democracia, autonomía y libertad parece haber finalmente llegado. Sin embargo, muchos dirían que las prácticas ruidistas, aunque se han expandido por el mundo e impactado masivamente a generaciones enteras, siguen siendo marginales en relación con los centros de legitimación cultural que se vinculan al sistema capitalista (a menos, por supuesto, que hayan perdido su potencia ruidosa y hayan sido enteramente incorporadas al sistema de mercado). Mientras un aún pequeño grupo de músicos han logrado transformar un limitado sector de las prácticas creativas, el mundo no ha cambiado y el capital sigue empuñando una bandera de "libertad" que desatiende las injusticias y las desigualdades que resultan de sus principios liberales. Y por mucho que autores como Alex Ross consideren que los compositores del siglo XX (quienes, según su perspectiva, hicieron música "que a muchos sonaba como ruido") se infiltraron en su momento "en todos los aspectos de la existencia moderna", haciendo que "en el híper-politizado siglo XX la barrera [entre música y sociedad] se desmorone una y otra vez",[259] hacia el final de dicho siglo prevalecía una noción cada vez menos politizada de la música, máxime de aquélla que seguía explorando los "oscuros territorios" de lo ruidoso.

Acaso el ruido no esté siendo lo suficientemente transgresor para romper con los lazos que lo sostienen, y acaso haga falta repensar las posibilidades reales que tenemos de lastimar con nuestra música estruendosa nuestros propios oídos. O acaso para entender el cambio cultural que implica el ruido sea necesario abandonar la búsqueda de "grandes cambios sociales", y comenzar a buscar en las profundidades monstruosas de la transformación subjetiva.

259 Alex Ross, *The Rest is Noise: listening to the twentieth century music*, Nueva York, Picador, 2007, p.11.

5.3. Violencia y otredad: de la resistencia cultural al devenir monstruo

Una prédica común de artistas y teóricos es la de considerar las prácticas ruidistas como procesos de resistencia cultural. Esto es algo que después de haber hablado de libertad y transgresión puede parecer coherente con nuestro propio hilo discursivo, pero a costa de defraudar posibles expectativas viraremos nuestra argumentación en una dirección (hasta cierto punto) distinta. De modo que en el presente apartado propondremos que la potencia subversiva del ruido no radica tanto en su presunta cualidad de resistencia, como en su capacidad para modificar patrones de percepción y conductas sociales; no ya para oponerse y soportar combativamente un sistema que supera por mucho su fuerza, sino para crear en el acto realidades alternativas que sirvan de base a una nueva forma de organización social. Pero cuidado: al hablar de "realidades alternativas" no precisamente estamos *imaginando* el mito del "mundo feliz" ni proponiendo una sociedad exenta de problemas, sino que estamos señalando procesos de transformación que implican cambios que a nuestros ojos actuales pueden resultar violentos y monstruosos, como violento puede ser para muchos el abandono de la "belleza musical" a favor de un nuevo modo de experimentar el sonido.

Para avanzar hacia nuestra "monstruosa" propuesta es necesario saber de qué nos estamos alejando, y por esa razón conviene analizar algunos aspectos generales del discurso común que entiende el ruido como un ámbito de resistencia cultural. Comencemos por preguntarnos qué se quiere decir cuando se habla de resistencia, y encabecemos nuestra respuesta con una breve definición de lo que en términos eléctricos significa esta palabra. Según la Wikipedia, resistencia eléctrica es la "igualdad de oposición que tienen los electrones al moverse a través de un conductor".[260] La literatura especializada explica que a bajas resistencias el orden existente en el micro-mundo electrónico se mantiene, mientras que a altas resistencias los electrones comienzan a chocar unos con otros, obstaculizando el libre flujo de la corriente y convirtiéndola en calor, luz u otras formas de energía útil. Pasando a imaginar una posible analogía con el ámbito cultural, supongamos que los procesos de resistencia son oposiciones a un sistema que constituye la "corriente social", y que aunque en un circuito estable éstas no pueden detener el flujo energético dominante, pueden capturar energía útil a diversos propósitos que se conciben como "contra-discursivos". Es quizás desde una perspectiva similar que la banda Test Department

260 Colaboradores de Wikipedia, "Resistencia eléctrica", *Wikipedia, La enciclopedia libre,* 9 diciembre 2014, 15:00 UTC.

entendía el ruido cuando decía que "todo el poder que está en tu contra es tu propia potencia de poder",[261] o cuando Hegarty planteaba que "las relaciones de poder pueden ser trabajadas sobre los ruidos de los 'contradiscursos' que resisten las ideas y las normas dominantes –aun cuando éstas sean después incorporadas como actualización de las propias normas".[262] Nótese que en ambas referencias destaca la relación entre contradiscurso y poder, y en ambas el poder viene dado desde una exterioridad que implícitamente precede la acción opositora del ruido.

Precisamente ese es el primer problema que encontramos en la noción de resistencia cultural: que denota un acto de oposición frente a algo que le precede y que por definición supera su fuerza. Esto hace necesario que exista una fuente de poder a la cual resistir para que la acción contra-cultural se vuelva productiva, toda vez que su propia energía proviene, como ocurre en los circuitos eléctricos, de una corriente dominante que en su fluir alimenta los mecanismos que resistentemente absorben de manera pasiva los recursos que les son necesarios. Si estos recursos sirven o no para objetivos revolucionarios llega muchas veces a resultar un debate estéril, pues en el fondo es imposible revolucionar aquello de lo que se depende para seguir existiendo. Es aquí donde la conocida declaración de Audre Lorde de que "las herramientas del amo nunca servirán para desmantelar su propia casa"[263] cobra relevancia para nuestra discusión, pues nos recuerda que mientras los artistas utilicen los medios (museos, becas, foros, financiamientos, etc.) provistos por el aparato dominante será imposible, por mucho que realicen actos de resistencia y obtengan algunos logros convenientes a sus propósitos, que modifiquen en los hechos las condiciones culturales que en sus discursos dicen rechazar.

Sumada a lo anterior, existe una segunda problemática que también nos genera reservas al momento de pensar el ruido en términos de resistencia, y que se puede resumir con las siguientes consideraciones de Néstor García Canclini:

> [L]as concepciones del poder y de sus movimientos se han complejizado en tanto las nociones de resistencia exhiben inercias asombrosas. Hacia cualquier lado que miremos, sea la economía, el arte o la política, no encontramos bipolaridad ni unipolaridad sino una distribución compleja e inestable de focos en los que se ejerce el poder. Esa dispersión genera el primer problema para construir resistencias, oposiciones o

261 Notas del album *Beating the Retreat*. Citadas en: Hegarty, *Noise/Music*, op. cit., p.120.

262 Hegarty, Idem.

263 Ver: Audre Lorde, "The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House", en *Sister Outsider: Essays and Speeches*, Berkeley, Crossing Press, 2007.

> alternativas. Más aún si se quiere insistir en modos de organización de fuerzas populares propias de otra etapa del capitalismo. Lo que se observa en los últimos años son muchas formas de resistencia –a veces sesgadas: sólo ven la ecología o la etnicidad o el género–, pero casi nunca postulan un frente solidario y eficaz para transformar estructuras. Quizás sea una de las causas por las que gran parte de lo que hoy presenciamos se sale de la oposición inclusión/exclusión o hegemónico/subalterno, como se decía en otro tiempo. La palabra resistencia me resulta escasa, pobre, en relación con la multiplicidad de comportamientos que surgen buscando alternativas.[264]

Según explica Canclini, hacia finales del siglo XX el capitalismo entró en una nueva etapa en la que ya no es posible entender el poder como algo exclusivamente propio de ciertos agentes y territorios sociales. "¿Dónde se sitúan los poderosos?", interroga el antropólogo, y ante la falta de respuesta justifica el desinterés de muchas personas por insistir en cuestionamientos aparentemente inútiles: "el carácter misterioso de la actual estructura de poder es, quizá, el principal motivo de la impotencia ciudadana y el desinterés por la política".[265] Con esa impotencia como premisa, la resistencia cultural, cuando se asume como una posición artística, se debate hoy en día entre ser un cúmulo de iniciativas dispersas y ser una estrategia de mercado que genera contenidos en función de las "modas contra-sistémicas". No es de sorprender que las instituciones culturales dediquen un espacio cada vez mayor a hablar de resistencia política, a financiar proyectos, investigaciones y festivales que "atacan con vehemencia" la estructura institucional, a organizar exposiciones que a los cuatro vientos gritan su descontento social, y por supuesto también a apoyar y promover la música ruidista. Habrán beneficios sociales que se deprenden de tales circunstancias, pero creer que todo aquello es una muestra de que el poder está cambiando sus prioridades es pasar por alto un aparato de producción que sigue funcionando a pesar de los contenidos que lo rechazan. Si queremos salir de la impotencia y de la sujeción a las estructuras de poder que condicionan a las prácticas de ruido, hace falta pensar con más detenimiento el tipo de problema en el que estamos metidos, y probablemente el concepto de resistencia cultural no sea para ello el más adecuado.

En el camino hacia alejarnos de aquella palabra que nos resulta, como a Canclini, escasa y pobre para nuestros objetivos, hemos de revisar una teoría bastante conocida, aunque en mi opinión muy poco comprendida en el ámbito artístico, sobre la relación

264 Néstor García Canclini, "¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia?" *Estudios Visuales n#7 – Retóricas de la resistencia*, Enero 2010, p.17.

265 Ibid, pp.33-34.

entre el poder y la resistencia. Nos referimos a la teoría que Michel Foucault desarrollara en su llamado período genealógico (que comprende aproximadamente la obra que va desde *Vigilar y Castigar* –1975– hasta el primer volumen de la *Historia de la Sexualidad* –1976–), en el que replantea la manera en la que él mismo había entendido las relaciones poder y los espacios de resistencia en sus obras anteriores. El giro fundamental que da Foucault en dicho periodo es que deja de pensar la resistencia como una fuerza de oposición marginal, negativa respecto a un poder soberano que se materializa en instituciones de disciplinamiento social, para pasar a entenderla como una potencia creativa, ya no limitada a confrontar al dominante y vivir a costa de su fuerza, ya no condenada a habitar la periferia y desde ahí ejercer una módica presión; pues a diferencia de lo que ocurre en las llamadas *sociedades disciplinarias* (en las que el poder, aunque muchas veces distribuido, es impuesto por un aparato de Estado claramente reconocible), en las *sociedades de control* el poder se encuentra inserto en las propias conductas, ideas y deseos de las personas "comunes y corrientes", ejerciendo un mecanismo de dominación que funciona desde el interior de las propias subjetividades, de lo que resulta también una concepción radicalmente distinta de resistencia:

> Los puntos de resistencia están presentes en todas partes dentro de la red de poder. Respecto del poder no existe, pues, un lugar del gran Rechazo –alma de la revuelta, foco de todas las rebeliones, ley pura del revolucionario. Pero hay varias resistencias que constituyen excepciones, casos especiales: posibles, necesarias, improbables, espontáneas, salvajes, solitarias, concertadas, rastreras, violentas, irreconciliables, rápidas para la transacción, interesadas o sacrificiales [ruidosas, diríamos nosotros]; por definición, no pueden existir sino en el campo estratégico de las relaciones de poder. Pero ello no significa que sólo sean su contrapartida, la marca en hueco de un vaciado del poder, formando respecto de la esencial dominación un revés finalmente siempre pasivo, destinado a la indefinida derrota. (...) Así como la red de las relaciones de poder concluye por construir un espeso tejido que atraviesa los aparatos y las instituciones sin localizarse exactamente en ellos, así también la formación del enjambre de los puntos de resistencia surca las estratificaciones sociales y las unidades individuales. Y es sin duda la codificación estratégica de esos puntos de resistencia lo que torna posible una revolución, un poco como el Estado reposa en la integración institucional de las relaciones de poder.[266]

---

266 Michel Foucault, *La Historia de la Sexualidad 1- La Voluntad del Saber*, trad. Ulises Guiñazú, México, Siglo XXI, 1998, p.57.

Tal como se deja ver en la cita precedente, el hecho de que tanto el poder como la resistencia sean fuerzas distribuidas, difícilmente localizables e inútilmente atribuibles a ”enemigos” concretos, no quiere decir que dejen de tener una función específica dentro de la sociedad ni que se conviertan en variables relativas carentes de carga ética. Tampoco quiere decir que los aparatos del Estado hayan desaparecido completamente ni que sea innecesario articular "codificaciones estratégicas" de resistencia que trasciendan la dispersión y el nivel del individuo. Así distribuido, y aún inserto en la consciencia multitudinaria, el poder sigue haciendo referencia a las relaciones de dominación, disciplinamiento y control social, concentrándose aún en instituciones estatales; por su lado, la resistencia sigue denotando relaciones de liberación, cambio y rebeldía que para ser revolucionarias necesitan articularse estratégicamente. Es fundamental tener esto claro para evitar "lecturas cómodas", desgraciadamente abundantes en el campo de la crítica cultural, que utilizan a Foucault para legitimar posturas relativistas que terminan concluyendo que resistencia y poder pueden convivir sin mayores problemas. Lejos de ello, lo que el "historiador de la locura" nos propone es que la resistencia, frente a una condición biopolítica que convierte nuestra propia cotidianeidad en el campo crucial de la batalla, constituye una fuerza de *otredad* que lucha contra el poder en igualdad de condiciones, sin que uno preceda a la otra y sin que la otra se coloque en un espacio marginal: "no hay una relación de poder sin resistencia, sin escapatoria o huida, sin un eventual regreso";[267] "entre una relación de poder y una estrategia de lucha, hay un llamamiento recíproco, un encadenamiento indefinido y una inversión perpetua".[268] Desde esta perspectiva, y enmarcando nuestras reflexiones en la problemática del ruido, la definición que Hegarty hace de éste como "lo negativo", "lo otro", "lo indeseable", puede ser concomitante con los planteamientos foucaultianos siempre que entendamos la negatividad –como de hecho hace Hegarty– como una instancia productiva que, además de definirse por "lo que no es", sirve para definir los valores culturales "positivos". "El ruido no ocurre de manera aislada", nos recuerda el autor de *Noise/Music*, "sino en una relación diferencial con la sociedad, con el sonido y con la música".[269]

Retomando la analogía que habíamos hecho entre la resistencia musical y los circuitos eléctricos, la propuesta de Foucault nos coloca en un nuevo escenario, en el

267 Michel Foucault, "El Sujeto y el Poder", *Michel Foucault: más allá del estructuralismo y la hermenéutica*, comp. Hubert Dreyfus y Paul Rabinow, México, UNAM, 1988, p.243

268 Ibid, p.244.

269 Hegarty, *Noise/Music*, op. cit., p.5.

que no hablaríamos ya de aparatos resistores que restan moderadas porciones de energía a una gran corriente que fluye independiente de ellos, sino más bien de polaridades energéticas que se rechazan mutuamente, que en su diferencia de fuerzas generan el total de la energía y la materia que existen. Así como en los átomos la "lucha" entre partículas positivas y negativas determina el elemento químico a formarse, y en el universo molecular esa lucha es responsable de la constitución continuamente cambiante de la energía y del mundo material, en la cultura la batalla entre poder y resistencia es motor de cambios sociales que, en su complejísimo conjunto, determinan las realidades tanto simbólica como material y mantienen abierta la posibilidad de transformarlas. Abandonamos con esta nueva metáfora las visiones derrotistas que ven en el ruido una práctica que se bifurca entre el fracaso y la conformidad, y nos aproximamos a entenderlo como un espacio de disputa que en lugar de oponer las expresiones marginales a un poder que les resulta indestructible, genera procesos de dislocación subjetiva. Si bien Foucault siguió llamando a esta nueva forma de entender las relaciones de contrapoder con el nombre de *resistencia*, algunos continuadores de su pensamiento han optado, posiblemente para evitar "confusiones cómodas", por abandonar gradualmente el término y sustituirlo por conceptos que apunten con mayor precisión a las condiciones de lucha que explicamos previamente.

Un ejemplo de ello lo encontramos precisamente en Hardt y Negri, quienes hablando de la dificultad por superar la modernidad señalan la necesidad de que los movimientos libertarios generen una *altermodernidad* que rompa con los vínculos de dependencia que la antigua noción de resistencia implicaba: "[t]enemos que ser capaces de movernos de la resistencia a la alternativa y reconocer el modo en que los movimientos de liberación pueden cobrar autonomía y librarse de la relación de poder de la modernidad".[270] La autonomía se convierte entonces en la punta de lanza de esta nueva condición de lucha, bajo la premisa de que sólo con autonomía es posible romper los lazos de dependencia que constituyen la dominación. "Con el término 'altermodernidad'", nos dicen Hardt y Negri, "queremos indicar una ruptura decisiva con la modernidad y con la relación de poder que la define".[271] Se trata ahora de conformar luchas de alteridad que reivindiquen la potencia creativa de la rebeldía, que sepan ver en ese *otro* que se construye un modelo digno de vida que pueda ser cimiento de una forma distinta de sociedad, en vez de concentrarse únicamente en resistir opositoramente aquellas formas de dominación que se consideran indignas. "El tránsito

270 Hardt y Negri, *Commonwealth*, op. cit., p.116.
271 Ibid, p.117.

de la antimodernidad a la altermodernidad no se define por la oposición sino por la ruptura y la transformación",[272] en proceso violento que comienza con la transformación de nuestra propia identidad. Con esto como premisa llegamos al tema de la violencia y la subversión que, según lo que prometimos al final de nuestro cuarto capítulo, vendrían a ser las piezas faltantes para completar nuestra ruidosa propuesta sobre cultura, arte y libertad.

"El ruido ha sido siempre", sugiere Attali, "resentido como destrucción, desorden, suciedad, contaminación, agresión contra el código que estructura los mensajes".[273] "Arma de muerte", continúa el economista, "el ruido es un envite para el poder que lo monopoliza, puesto que basa su legitimidad en el temor que inspira, en su capacidad de crear orden social y en su monopolio unívoco de la violencia".[274] El sonido de las armas de guerra, el sonido de las bestias, el control del sacerdote sobre el rugido de Dios, son ejemplos ancestrales del terror que lo ruidoso genera y del poder que tal horror ha conferido siempre al dominante. Aún bajo la noción foucaltiana de un poder distribuido que se ramifica en los distintos niveles del aparato social, el estruendo sigue siendo un medio común de dominación y administración de la violencia, como se puede observar en el sonido que generan los automóviles, las máquinas de construcción urbana, los potentes equipos de sonido o los transportes aéreos, todos ellos marcadores de diferencia social que ejercen una lucha en la que siempre gana el más ruidoso. Pero en esta lucha es posible que los sistemas de dominación se *inviertan*, y que el ruido pueda ser pensado ya no como un instrumento de sometimiento ni como un medio para mantener el orden social a partir de la dominación, sino ahora como un agente de subversión que desestabiliza los códigos del dominante, un arma de liberación que sirve para violentar e infundir terror sobre las estructuras sociales existentes.

Dejando de lado la dimensión más general de los sonidos estruendosos y regresando al contexto particular de las prácticas musicales que se basan en el ruido, es momento de preguntarnos de qué manera pueden las prácticas ruidistas violentar las estructuras de dominación. Ésta es una interrogante que a lo largo del último siglo ha detonado múltiples respuestas que de distintas maneras lidian con el horror y la violencia del ruido, respuestas que vienen tanto de parte de los propios artistas como de investigadores y filósofos que reflexionan sobre estos asuntos.

---

272 Ibid, p.118.

273 Attali, *Ruidos: Ensayo sobre la economía política de la música*, op. cit., p.44.

274 Ibid, p.45.

Desde Russolo, quien en su ensayo titulado *Los ruidos de la guerra* había ya lanzado una reflexión estética sobre el papel que los sonidos tienen dentro de las luchas de dominación bélica, hasta las múltiples formas en las que el japanoise ha violentado los marcos perceptivos y subvertido las formas habituales de producir, escuchar y sentir la música, son muchos los ejemplos a los que podríamos recurrir para mostrar que la cuestión de la violencia social ha sido un foco constante dentro de los discursos más paradigmáticos del ruidismo. Algunas veces esto se manifiesta en acciones de destrucción física, como ocurre en el histórico performane "Bulldozer Show" de la banda Hanatarash, en el que Yamantaka Eye destruyera literalmente el escenario y ahuyentara a su público con un trascabo; algunas otras la violencia se traduce en una explícita confrontación con los valores y tabúes sociales, como se observa en el caso del grupo industrial esloveno Laibach, ampliamente conocido por incorporar en sus proyectos elementos nazis y estalinistas que han sido causa de una enérgica censura pública; es también común que lo violento se manifieste en una frustración de las expectativas y las maneras acostumbras de reproducir el ritual artístico, por ejemplo en las cortísimas presentaciones de Masonna (Yamazaki Maso), algunas de las cuales llegaron a tener menos de un minuto de extensión para todo un concierto, o en las múltiples acciones de artistas Fluxus como Nam June Paik, Yoko Ono o La Monte Young, también dirigidas a romper abruptamente con los cánones de la industria musical; finalmente, una de las formas más frecuentes en las que el ruidismo expresa la violencia es la sobre-exposición a estímulos sonoros, visuales o escénicos, sea a través de intensidades y frecuencias extremas, de distorsión desmesurada, de luces relampagueantes, videos sangrientos o pornográficos, performances catárticos que van del grito al llanto y de los brincos a la convulsión. "El ruido puede volar tu cabeza",[275] nos dice Torben Sangild, a lo que agrega Attali que "el ruido es violencia: trastorna. Hacer ruido es romper una transmisión, desgajar, matar".[276] La tesis fundamental de este último pensador es que la música y el ruido se distinguen precisamente en eso: mientras la primera constituye la creación de un orden que "sirve para afirmar en todas partes que la sociedad es posible",[277] el segundo viene a "agredir a ese código y a transformarlo",[278] demostrando que la sociedad hegemónica ha dejado de ser viable y que urge construir *otras formas posibles* de sociedad.

275 Sangild, *The Aesthetics of Noise*, op. cit., p.3.
276 Attali, *Ruidos: Ensayo sobre la economía política de la música*, op. cit., p.43.
277 Ibid, p.50.
278 Idem.

Nos gustaría aferrarnos sin más al planteamiento de Attali, pero debemos admitir que sus palabras, aunque inspiradoras, no nos dicen todavía cómo es que las prácticas ruidistas contemporáneas, las que no sorprenden más a las audiencias acostumbradas a toda clase de escándalos y excesos, las que se dan en un inicio de siglo atravesado por el neoliberalismo y el biopoder que opera desde el interior de nuestras propias consciencias, pueden todavía ser espacios para subvertir los marcos culturales y abonar a aquel proyecto de transformación que Hardt y Negri extendieran de las ideas revolucionarias de Foucault. Dichas palabras tampoco nos explican cómo puede el ruido ser un ejercicio de ruptura con la dominación social, cuando a diferencia de muchos movimientos de liberación éste no tiene como prioridad la lucha política o la reivindicación de una serie de derechos sociales, sino otros objetivos "menos funcionales" como la expresión de emociones, el goce, el juego intelectual o la interacción afectiva. Ni sugieren estrategias actualmente viables para escapar de un sistema cultural que administra, tanto desde el ámbito público como desde el privado, los espacios y recursos económicos de los que depende la producción y más aún la subsistencia del artista. Es verdad que el ensayo de Attali fue escrito en un contexto muy distinto de actual, y que por ende no podemos esperar que éste responda (al menos no directamente) a las interrogantes que nos ocupan. La pregunta relevante es de qué manera podemos actualizar las provocaciones que dicho autor plantea, o, dicho con otras palabras, ¿qué tienen que decir quienes hacen ruido hoy y quienes hoy en día escribimos sobre ello?

Para contestar a dicha pregunta tomaremos en cuenta tres consideraciones. La primera de éstas es que la estructura de cualquier sistema económico y cultural únicamente puede verse violentada cuando se alteran sus medios productivos. Hablando específicamente de las prácticas ruidistas, Mattin plantea que "el carácter radical y exploratorio de la improvisación [ruidista] debe dirigirse no sólo a la creación de música, sino a la modificación de las condiciones en las que se produce la música".[279] Una segunda consideración es que en la actualidad, dada la valorización del trabajo inmaterial que explicamos en capítulos anteriores, las instituciones culturales (tanto públicas como privadas) suelen operar bajo criterios de curaduría, administración y organización social que empujan a los artistas a trabajar bajo condiciones de competencia, discriminación y dependencia que privilegian el individualismo y la mercantilización del trabajo artístico. Esto hace particularmente necesario que quienes

279 Mattin, "Anti-Copyright: por qué la Improvisación y el Noise van en Contra de la Idea de la Propiedad Intelectual", op. cit., p.211.

pretenden crear arte bajo modelos de producción que contravengan la lógica capitalista, y esto independientemente del tipo de contenido que generen, tiendan a alejarse de dichas instituciones para en su lugar apostar a procesos de autonomía. Estas dos consideraciones se relacionan estrechamente con lo que discutimos a profundidad cuando hablamos de arte libre, por lo que no hace falta ahondar en estas cuestiones.

No obstante, nuestra tercera consideración añade un elemento novedoso a nuestro debate, al proponer que más allá de la creación de alternativas a la producción y la economía de la música, el ruido tiene el potencial de penetrar en la conciencia, en la sensibilidad y en el campo general de la subjetividad humana, llegando a dislocar los códigos de percepción de quienes se entregan a su disfrute. Cuando lo ruidoso pasa a incorporarse al universo de lo gozable, lo deseable, lo permisible, el campo de lo sensible se distorsiona; cuando la música estruendosa logra traspasar el umbral de lo que puede ser sentido y percibido por una persona, tiene lugar un proceso de transformación que, aunque no puede ser medido ni comprobado en términos cuantificables, modifica aspectos concretos de la forma en la que dicha persona percibe y significa su entorno. Propone el escritor Howard Slater que “la violencia del noise, su 'torrente de afectividad' puede ser, con frecuencia, del tipo que confronta a sus oyentes humanos con lo inhumano”,[280] a lo que nosotros responderíamos que quizás la confrontación no se dé con lo inhumano, sino con una renovada noción de humanidad que nos coloca frente a lo que podríamos llegar a ser si abandonáramos la identidad a la que estamos acostumbrados.

A manera de síntesis de las tres consideraciones anteriores, podemos decir que **la potencia de transformación cultural que hoy, a principios del siglo XXI, tiene el ruido, radica en el llamado que hace a transformar los principios más fundamentales de nuestra propia constitución subjetiva**: cambiar el modo en el que producimos, dejando atrás un deseo “natural” por exaltar al individuo y apropiarse de aquello que se desea; abandonar una lógica de dependencia que, aunque sabemos que limita nuestras acciones, solemos aceptar; ser capaces de renunciar a lo reconocible, a lo que nos agrada por su estabilidad, para aprender a disfrutar un territorio sensorial que en primera instancia resulta caótico e incomprensible; dejar de ser, en suma, nosotros mismos, para convertirnos en *monstruos* cuyos valores son distintos a los que hoy en día vemos como nuestros. En palabras de Hardt y Negri,

280 Howard Slater, “Prisioneros de la Tierra, ¡Salid!, en *Ruido y Capitalismo*, San Sebastian, Arteleku, 2009, p.175.

> la violencia más terrorífica a la que se enfrentan los revolucionarios puede ser la autotransformación monstruosa (...). La abolición de la identidad, dejar atrás lo que uno es (...), es un proceso extraordinariamente violento, no sólo porque los poderes dominantes plantarán batalla a cada paso en el camino, sino también porque nos exige que abandonemos algunas identificaciones fundamentales y nos convirtamos en monstruos.[281]

Retomando de Gilles Deleuze la figura del monstruo, Hardt y Negri aluden a las fuerzas subjetivas que se sublevan contra la dominación, incluyendo aquélla que habita en nuestra propia subjetividad. El encuentro con el monstruo es, por ende, un encuentro con el *otro* que habita en nuestras propias entrañas: una lucha entre lo que somos y lo que podríamos devenir si nuestro mundo se hiciera más ruidoso. Sin embargo, debemos tener cuidado de no creer que este devenir tendría que ser necesariamente afín a un proyecto revolucionario como el que proyecta este trabajo. El siglo XX es una muestra de que el monstruo y sus estruendos pueden ser tan mortíferos como el más marcado conservadurismo, frente a lo cual no podemos dejar de preguntarnos dónde radica la diferencia entre los ruidos libertarios y los que aturden a una humanidad sometida.

5.4. El monstruo de dos cabezas

Hemos dicho ya que el ruido ha sido, desde tiempos inmemoriales, un instrumento de dominación que sirve a los poderosos para someter a los pueblos. Dijimos ya también que las revoluciones tecnológicas están marcadas por el nacimiento de ruidos que invaden el entorno sonoro de sus contextos, transformando la manera en la que los habitantes de un espacio tecnificado se relacionan con el sonido. No obstante, de manera deliberada hemos optado por desarrollar únicamente el tema de los ruidos que se contraponen al poder, sin hacer mayor énfasis en aquéllos que le sirven para mantener su dominio. De ahí que en este apartado saldaremos dicha deuda, lanzando algunas consideraciones sobre la dimensión opresiva de nuestro actual objeto de análisis. Si hemos dicho ya que nuestros ruidos manifiestan la monstruosidad que estamos deviniendo, y habiendo referido ya a Foucault para explicar que nuestra subjetividad se encuentra conformada por un complejo entramado de poderes y resistencias, falta decir que nuestra bestia no es una entidad monádica, sino un monstruo bicéfalo cuyo devenir –que es el nuestro– depende de la lucha entre sus dos cabezas rugientes.

281 Michael Hardt y Antonio Negri, *Commonwealth*, op. cit., p.372

El "capitalismo electrónico" que marca nuestro tiempo ha sabido utilizar el sonido en su provecho, saturando las ciudades, los entornos virtuales e incluso las zonas rurales, de ruidos que reiteradamente convocan a las personas a consumir y ajustarse a una forma de vida que, para las grandes mayorías, no dejará jamás de ser una aspiración inalcanzable. Ruidos de una utopía desencantada, los sonidos capitalistas penetran en la vida más íntima de la gente. De las "llamadas anónimas" que a través del celular nos exigen seguir comprando, a las listas de canciones de pop estadounidense que por medio de aparatos *reproductores* "nos acompañan" en todo momento, nuestra privacidad está tapiada de "pequeños estruendos" que hacen del silencio una memoria vaga. A esto hay que sumar el ruido ininterrumpido de los automóviles, de los aviones, de las máquinas de construcción y los anuncios publicitarios, y por supuesto también el sonido permanente de los medios de comunicación masiva. Y por si fuera poco, habría que sumar también los ruidos de la guerra contemporánea, particularmente aquéllos que a partir de la caída de las Torres Gemelas han llevado al mundo a una nueva etapa de militarización y vigilancia masiva, etapa en la que el rugir de las armas se mezcla con el sonido de la espectacularización radial y televisiva, de la sobreinformación audiovisual que circula por Internet, e incluso de las miradas "estetizantes" como la que Stockhausen proclamara aquel trágico 11 de septiembre.

Frente a esta situación, resulta insostenible el argumento attaliano de que lo ruidoso nos conduce a un ámbito de mayor libertad social. Es verdad que a un nivel el ruido es siempre, en tanto agente de ruptura que rechaza las estructuras del sonido codificado, liberación de los principios reguladores de un determinado sistema, pero esta idea no nos impide pensar, por ejemplo, en los "rugidos" del biopoder como un proceso de liberación de la economía neoliberal respecto a las regulaciones del estado capitalista. Sería un error, por lo tanto, pensar en la libertad y en el cambio social como conceptos neutros, ignorando que a la par de los sueños libertarios –aquéllos que desde las nociones anarco-marxistas favorecen el bien común– existen "liberalidades" y procesos de transformación que sirven para privilegiar los intereses privados de una minoría a costa del sometimiento de las mayorías sociales.

En el ámbito más acotado del arte, y más específicamente en el de la música ruidosa, la problemática anterior se reproduce claramente. Basta entrar en una discoteca para comprobar que la música comercial ha sabido también explotar las sonoridades estruendosas, basta pensar en personajes como Marilyn Manson o Lady Gaga para apreciar la parodia -por demás económicamente efectiva- con la que el capital ha

sabido aprovechar la necesidad de rebeldía de una juventud televidente. Más aún, basta considerar los programas de becas, concursos y posgrados mediante los cuales se valoriza la experimentación musical en muchos países neoliberales –programas que promueven la libertad, la rebeldía estética, la ruptura respecto a las formas artísticas precedentes; programas a los que esta misma investigación se encuentra adscrita–, para comprobar que el ruido es un factor de cambio cultural pero no necesariamente un elemento de quiebre con el sistema capitalista. Y para colmo de dificultades, sigue vigente la pregunta de si podemos considerar que las prácticas ruidistas, incluso aquéllas que se asumen explícitamente como “contrasistémicas”, están realmente combatiendo al capital desde sus actos. Cuando observamos la complicidad que en las últimas décadas ha surgido entre músicos “rebeldes” e instituciones gubernamentales, cuando apreciamos la marcada despolitización que la experimentación musical ha tenido en el último cuarto de siglo, no nos queda más que asumir la asimetría que existe entre la intensidad de los rugidos de nuestro monstruo.

A propósito de lo anterior, un factor que me parece particularmente alarmante es la renuncia (casi) generalizada que los teóricos del ruido han mostrado en las últimas décadas a analizar el potencial revolucionario del mismo. Un ejemplo de ello lo encontramos en el conocido ensayo de Greg Hainge, *Noise Matters*, en el que se rechazan las perspectivas políticas de Hegarty y Attali para sugerir que el ruido, más que oponerse tajantemente a un sistema cultural, funciona como agente de resistencia precisamente en la acepción que criticamos en el apartado anterior. En palabras de Hainge,

> lo que la resistencia eléctrica ilustra bellamente es la manera en la que cualquier expresión, lo que quiere decir cualquier material que se presta a relaciones expresivas (lo que quiere decir, por supuesto, cualquier cosa) necesariamente entra en un proceso sistémico con su propia ontología material (es decir, su propio medio). Este medio *resiste* la transmisión de la expresión al mismo tiempo que la expresión es enteramente dependiente del sistema en el nivel más fundamental de su base material, dado que su potencial expresivo sólo puede ser actualizado en un ensamblaje material creado entre el sistema y la expresión que lo reconfigura al tiempo de reconfigurarse a sí misma.[282]

Sin querer redundar en lo que dijimos en su momento contra este modo de entender la resistencia cultural, diremos simplemente que la posición de Hainge es quizás la más generalizada dentro de los debates sobre música ruidosa. Esto, por supuesto, responde

282 Greg Hainge, *Noise Matters. Towards an Ontology of Noise*, Nueva York, Bloomsbury, 2013, p.17.

en buena medida a los condicionamientos que los mismos teóricos tienen al pertenecer a instituciones y sistemas de investigación que determinan el alcance político de sus ideas. La dependencia y la complicidad se vuelven límites infranqueables cuando la resistencia se piensa desde los márgenes del sistema, y está de más decir que esto es un obstáculo mayor para pensar en el ruidismo como una práctica cultural de objetivos efectivamente libertarios.

Como puede suponerse, del lado de la praxis ocurre una renuncia similar a la que comentamos a propósito de la teoría. Basta considerar las siguientes reflexiones de Merzbow para ilustrar el giro discursivo que en las últimas décadas se ha visto generalizado entre los músicos ruidistas en los cinco continentes de nuestro mundo:

> Cuando comencé, definitivamente quería hacer música que fuera terrible de escuchar, al punto de no ser aceptada como tal. Pero ahora, cuando escucho atentamente la música que hice entonces, debo admitir que no resulta ya tan hostil a los oídos.
>
> En aquellos tiempos, el ruido no era considerado como música. Es por eso que yo quería introducirlo a un público más amplio, para permitirles experimentar una música que iba en contra de las convenciones. Yo pienso que esto era un método muy efectivo.
>
> Pero según las actuales nociones, el ruido es ahora aceptado como música. Ahora que el ruido y la música han dejado de estar polarizados, el ruido se ha vuelto más puro en términos formales. Ahora que el contraste ha dejado de existir, se ha vuelto más fácil componer con ruido.
>
> Hoy en día, el concepto musical tiene un espectro más abarcador, por lo que es más fácil concentrarse en el ruido puro.[283]

A pesar de que en la cita anterior no se lee una intención explícita de Merzbow por transformar las estructuras políticas durante las primeras etapas de su trayectoria creativa –y por ende no podríamos hablar de la renuncia a un discurso que nunca fue explícitamente emitido–, nos interesa destacar el cambio de postura entre el querer generar una música que se oponga a las convenciones de su momento y el querer “componer el ruido” de manera “pura”. Después de repasar nuestra breve historia libertaria (apartado 5.2), no es de sorprender el cambio de posicionamiento estético de Merzbow: es perfectamente comprensible que lo que fuera considerado ruido en un determinado contexto pase a ser considerado música cuando es asimilado por el sistema cultural. El problema está en la aparente imposibilidad de generar ruidos

283 Merzbow en: Aryan Kaganof, *Beyond Ultra Violence: Uneasy Listening by Merzbow,* Allegrie Producties, 1998.

nuevos, y en seguir tomando a personajes como Merzbow como epítomes de una tradición que no parece tener futuro. Máxime cuando estos personajes han dejado de creer en el potencia disruptivo del ruido, para pasar a reconocer abiertamente, y de manera no conflictiva, su pertenencia al sistema hegemónico:

> El ruido es movimiento sin una estructura firme. Si se produce demasiado ruido, se pone en riesgo la existencia del sistema.
>
> Pero el ruido puede también ser un importante activo del sistema, pues éste necesita al ruido para evitar convertirse en una estructura inflexible (...).
>
> Todo sistema que busque perpetuarse debe estar abierto a influencias externas. Si el presente sistema quiere sobrevivir, necesita de agentes externos como la música noise.[284]

Así las cosas, podríamos sin más renunciar a nuestra empresa y asumir que el ruidismo ha perdido su potencial para transformar la cultura desde una perspectiva contrahegemónica, es decir, desde una que contravenga al capitalismo y que privilegie el bien común por encima de los intereses privados. Sin embargo, esto equivaldría a reproducir el discurso que estamos criticando, asumiendo, junto a Merzbow, que nuestro ruido sirve sólo para flexibilizar al sistema que se resiste. Renunciando a la renuncia, hemos de pensar con mayor profundidad en la problemática planteada, tratando de escarbar para llegar *más abajo* y mirar lo que encontramos en el subsuelo.

Quizás el obstáculo mayor para entender el potencial libertario del ruido es pensar en las prácticas artísticas como agentes disociados de otro tipo de problemáticas culturales. Pensar que el ruidismo puede ser revolucionario únicamente a partir de sus problemas internos es de entrada suponer que alguna revolución puede gestarse en una práctica sumamente elitista, no productiva en términos económicos y actualmente desligada de las luchas sociales. Por lo tanto, la apuesta que proponemos es la de salir del debate meramente “intra-ruidista”, para entrar en una discusión que considere al ruido como manifestación de un proceso cultural que abarca aspectos más amplios de lo que puede entenderse como cultura.

Concretamente, en el siguiente capítulo estudiaremos la relación entre el ruido y la manera en la que los seres humanos se relacionan con el conocimiento, con el cuerpo y con la tecnología. Todo esto desde una perspectiva “sureña” que cuestione los discursos que se construyen desde el “norte”, y que brinde alternativas a la comprensión del ruido

284 Idem.

como un agente de lucha social en contra de los procesos (por demás también ruidosos) de deshumanización, militarización y privatización exacerbada que Stockhausen, de manera probablemente inconsciente pero no por ello menos sintomática de un estado de decadencia cultural, celebrara con su concepción del 11/09/01 como un acontecimiento estético.

Bajo una *audición* que simpatiza con los principios decoloniales, concebiremos el ruido como síntoma de una *inversión* cultural a gran escala: como posibilidad, potencia y esperanza de hacer rugir a la cabeza silenciada de nuestro monstruo.



...Pero existen también quienes entienden el cuerpo desde una dimensión socio-productiva, que no se puede reducir al individuo, pues el individuo vive y produce siempre en sociedad....

6. La aldea gutural

La revolución no es para corazones delicados. Es para monstruos. Uno tiene que desprenderse de lo que es para descubrir lo que puede devenir.

Michael Hardt y Antonio Negri

Marshall McLuhan vio destellos del futuro. Con sorprendente precisión, predijo cómo el desarrollo tecnológico habría de modificar las estructuras sociales y la relación del ser humano con su entorno. Habló de un mundo en el que la razón dejaría de ser la base cognitiva de la cultura dominante, y en su lugar se instalarían nuevas formas de cognición que romperían con la lógica secuencial que muchos siglos antes instaurara el alfabeto. Aquel mundo se comportaría de manera similar a como percibimos la realidad a través del oído: recibiendo información desde todas las direcciones y favoreciendo la integración de espacios simultáneos, a diferencia de la percepción visual que tiende a enfocarse en una sola dirección y a fragmentar la realidad en partes diferenciadas. Por compartir rasgos epistemológicos con las culturas tribales que no conocieron el alfabeto, esta nueva forma de percepción detonaría la conformación de una *Aldea Global*, una gran comunidad que a semejanza de las tribus analfabetas constituyera un espacio social cerrado e interconectado, pero esta vez a escala planetaria y con ayuda de los medios electrónicos que McLuhan concebía como extensiones del hombre: "[h]oy en día, después de más de un siglo de técnica eléctrica hemos prolongado nuestro propio sistema nervioso central en un alcance total, aboliendo tanto el espacio como el tiempo en cuanto se refiere a nuestro planeta".[285] Si eso nos decía el canadiense en 1964, ¿qué hubiera dicho de haber vivido para conocer los avances tecnológicos del siglo XXI?

Si bien McLuhan no conoció el Internet ni la nueva generación de tecnologías digitales, las observaciones que hizo sobre la televisión, el video, los satélites y la telefonía le permitieron proyectar un desarrollo tecnológico bastante similar al que vivimos ahora. Pero lo que le interesaba a este pensador no era tanto la evolución tecnológica *per se*, sino el impacto sociocultural que dicha evolución tendría. Haciendo un resumen muy general del cómo él imaginaba que el desarrollo de los medios

285 McLuhan, *La comprensión de los medios como las extensiones del hombre*, op. cit., p.25.

electrónicos impactarían a la sociedad futura, podemos decir que la teoría mcluhaniana se debate entre considerar que tal desarrollo daría lugar a un mundo más democrático, en el que todas las personas participarían en "la red" y a través de ésta podrían acceder a bienes y servicios que les otorgarían mayor libertad, y creer que desembocarían, en cambio, en uno mucho más controlado por pequeñas élites que explotarían a la humanidad entera sin que ésta se diera siquiera cuenta de ello. En la época en la que McLuhan produjo sus obras más conocidas, ambas realidades se miraban como pronósticos factibles y, de hecho, ambas empezaban desde entonces a coexistir en una lucha permanente; hoy en día, frente a la enorme expansión que las tecnologías informáticas están teniendo y frente al impacto que dicha expansión ha tenido en la economía, la política y la comunicación globales, es más que nunca evidente que los dos panoramas señalados combaten entre sí. Cada vez menos dispuestos a la negociación o a la conformación de zonas grises, tanto los movimientos sociales como los sistemas de poder se vuelven conscientes de que el mundo ha cambiado, y de que las decisiones que hoy se tomen determinarán el modo en el que la humanidad se adaptará a este nuevo entorno.

McLuhan murió en 1980, año inaugural de una década en la que las prácticas ruidistas culminaron en la música noise. Tres y media décadas después, hoy el noise sigue siendo una práctica musical activa que, a pesar de haber perdido el efecto disruptivo que tuvo en sus primeros años, no ha dejado de ser un campo que *potencialmente* se aleja de los modelos de producción y de creación que se promueven desde las grandes industrias e instituciones culturales. A diferencia de lo que ocurre en la mayoría de los circuitos y estilos musicales, mismos que, aún cuando reflejan en distintos niveles el giro epistemológico antes mencionado, siguen respondiendo a principios formales y productivos que privilegian las estructuras jerárquicas y las lógicas secuenciales, el noise ha venido desarrollando una forma de expresión que coincide con muchos de los atributos que McLuhan asociara con el *espacio acústico*, así como con las funciones del hemisferio derecho del cerebro.

Desde la simultaneidad de acontecimientos hasta la discontinuidad formal, pasando por la reivindicación de la intuición como principio creativo y por el constante rechazo a la coherencia, la racionalidad y la claridad discursiva, son varias las maneras en las que el noise refleja los principios culturales que dominarían en una aldea como la que McLuhan imaginara. No sería exagerado, entonces, sugerir que en esta forma particular de ruidismo se manifiestan valores y modos de sensibilidad y de organización social

que pertenecen a un futuro no lejano. La idea de Attali de que el ruido profetiza sistemas sociales por venir, de que se adelanta a los cambios económicos del futuro, cobraría en este tipo de música una actualidad que el propio economista no pudo encontrar en las expresiones ruidosas de su tiempo: "¿en qué práctica de la música hay que leer lo que es realmente portador de futuro?", pregunta Attali sin ofrecer una respuesta, a lo que nosotros contestamos, con un ligero anacronismo, que en el noise existen rasgos concretos de ruptura cultural que coinciden con los criterios que él mismo sugirió para definir ese "ruido nuevo" que vendría a fracturar las estructuras económicas y políticas del capital. Llegamos con esto a una nueva hipótesis, que es la de que el noise, entendido como un sistema de músicas ruidistas que surgieron a partir de la década de 1980 que comparten ciertos referentes, actitudes y maneras de tratar el sonido, es un fenómeno cultural en el que pueden observarse destellos del futuro. Lo que falta por aclarar es qué clase de futuro es el que estas expresiones de estrépito proyectan.

Si comparamos las visiones proféticas de McLuhan y de Attali, veremos que las del segundo tienden a coincidir con el lado más optimista de las del primero. Basándose en la idea de que las nuevas tecnologías serían un soporte para nuevas formas de relación interpersonal y para nuevos sistemas de economía, ambos consideraban que el futuro tenía posibilidades de llegar a ser más libre y democrático que su presente. Pero McLuhan nos advierte que ese es sólo un camino posible, y que la revolución cultural que se veía venir hacia el final del siglo XX bien podría dar lugar a un futuro más injusto y opresivo. Trasladando esta advertencia al terreno del noise, lo que nos toca proponer es que así como en las luchas contemporáneas entre movimientos sociales y centros de poder se libra una batalla entre dos modelos distintos de futuro, en el ruido se dan combates similares. Pensemos, por ejemplo, en las constantes tensiones que aquí se libran entre la organización musical y el caos sonoro, entre la violencia sensorial y la comodidad perceptiva, entre el individualismo creativo y la creación colectiva o entre la defensa de los espacios independientes y la cooptación de instituciones tanto públicas como privadas. Es verdad que muchas veces estos conflictos no se ven como proyecciones de problemas sociales a gran escala, y que quienes se dedican al noise no siempre son conscientes de que sus luchas y decisiones internas se articulan con las que se tienen que tomar, querámoslo o no, en el nivel más amplio de una sociedad. Y sin embargo, en su trabajo los ruidistas tocan fibras muy sensibles del dilema en el que la humanidad se encuentra navegando, y estas fibras son, precisamente, las que nos interesa analizar en esta parte de nuestro estudio.

Tomando las ideas de McLuhan sobre la "revolución cultural del hemisferio derecho" como punto de partida, y teniendo como horizonte la noción ruidista de Attali, en los siguientes apartados analizaremos las implicaciones epistemológicas y corporales del noise, así como el papel que las tecnologías digitales juegan en esta trama. Todo esto con el objetivo de preguntarnos cómo es que la subjetividad humana se transforma en el ejercicio de este tipo de experiencias creativas, pasando de ser un producto del capital a convertirse en un monstruo que lucha por alcanzar formas aún desconocidas de libertad creativa. La aldea global de McLuhan, cuando pasa por la garganta de los noiseros, se convierte en una aldea gutural en la que habitan monstruos libertarios (cabezas libertarias de nuestro monstruo). Ya veremos cómo es que esta metáfora nos devuelve poco a poco a los terrenos discursivos de Marx, a saber, a la lucha por *imaginar* una sociedad más justa, libre y equitativa.

6.1. Epistemología del ruido: una mirada desde el sur

Se apagaron las luces, se encendió el proyector, y las cinco sombras que rodeaban la mesa comenzaron a moverse. Entre computadoras portátiles, pedales de guitarra, kaoss pads y otros dispositivos electrónicos, los protagonistas de aquella escena tocaron durante cerca de una hora sin hablar, sin voltearse a ver, sin seguir, aparentemente, ninguna clase de plan o partitura. Sólo intensos sonidos superpuestos, sólo rápidas secuencias de imágenes violentas que estimulaban las retinas sin dejar a los ojos descansar, sólo bocinas retumbando y haciendo retumbar los tímpanos humanos y las avejentadas paredes del recinto. Sólo ruido. Así tocaba aquella noche el Colectivo Kaoss,[286] y de manera similar tocan muchos otros artistas y colectivos de noise. Lo que interesa ahora no es el grupo particular del que estamos hablando, sino la velocidad, la saturación, la irracionalidad que conformaba aquel evento, la pregunta de por qué quienes estaban ahí generaban y/o soportaban el estruendo que lastimaba oídos y paredes, que violentaba las retinas y exigía una atención que no quedaba retribuida con discursos entendibles, con sensaciones que fueran "típicamente" agradables a los sentidos. Algún extraño placer debía atraer aquella noche a músicos y oyentes, alguna extraña comunicación debía mantener a las personas atentas; el hecho es que ruidistas y espectadores *sabían* perfectamente lo que debían hacer, *conocían* el código que daba

286 El Colectivo Kaoss es un grupo mexicano de improvisación que estuvo activo entre 2008 y 2012,que radicaba en la ciudad de Querétaro, y que se conformó por el compositor Ignacio Baca Lobera y por varios de quienes entonces eran sus alumnos de composición.

sentido a aquella situación y se entregaban, sin mayores incertidumbres, a disfrutar despreocupados de la ruidosa velada.

Si la música es o no un lenguaje analizable desde los preceptos lingüísticos, si transmite información decodificable o si puede ser considerada como una forma de conocimiento distinta del saber científico, son preguntas recurrentes entre semiólogos, antropólogos, musicólogos y etnomusicólogos que desde distintos ámbitos analizan la dimensión epistemológica del arte de los sonidos. Si bien existen al respecto diversas controversias y zonas de disenso, algo en lo que la mayoría de los teóricos coinciden es en que el acto musical implica saberes específicos y es también una fuente de conocimiento sobre los gustos, valores y principios organizativos de quienes forman parte de éste. Como sugiere el investigador David J. Elliot, las acciones intencionales del performance musical “son manifestaciones prácticas, no verbales, del pensamiento y el conocimiento”, y en ese sentido el mismo Elliot considera que entender la música como un fenómeno cognitivo nos permite hablar de una “nueva epistemología, una en la que el conocimiento no se encuentre restringido a las palabras o cualquier otro sistema de símbolos, sino que también se manifieste en el *hacer*”.[287] Volviendo al tema de los conciertos de noise, cabría entonces preguntarnos qué tipo de conocimiento se ve implicado en el hacer que en éstos se ejerce, qué tiene que saber la gente que en ellos participa, qué valores culturales son los que se proyectan cuando las bocinas se encienden y comienzan a vibrar. Si la música es, en general, una actividad que cuestiona los marcos epistemológicos sobre los que se sostiene la cultura, veremos que el noise es un tipo de música en el que este cuestionamiento se agudiza.

Cuando McLuhan estudia el impacto cultural que a nivel global han tenido las tecnologías electrónicas, habla de un principio de *inversión* que sirve para entender el giro epistemológico que, de acuerdo con nuestra propuesta, suponen las actuales prácticas ruidistas. “Cualquier palabra, proceso o forma llevada hasta el extremo de su potencial invierte sus características y se convierte en una forma complementaria”,[288] nos dice el comunicólogo, con lo que explica que los medios de comunicación y las formas de pensamiento propias de una determinada cultura tienden a dirigirse a un grado tal de desarrollo que desbordan los principios culturales que les dieron origen. Este desbordamiento o inversión es parte de un ciclo de alteraciones en el que la *intensificación*, la *reapropiación* y la *obsolescencia* de ciertos mecanismos culturales

287 David J. Elliot, “Music as Knowledge”, *Journal of aesthetic education*, Vol.25, No.3, 1991, p.26.
288 McLuhan y Powers, *La Aldea Global*, op. cit., p.35.

son factores concomitantes con el cambio final en el que los valores de un sistema se ven invertidos. Esto lo expone con mayor claridad Bruce Powers, coautor y prologuista de *La Aldea Global*, cuando parafrasea a McLuhan planteando que "todas las formas de comunicación (a)*intensifican* algo en una cultura mientras que al mismo tiempo (b)*vuelven obsoleta* otra. También (c)*recuperan* una fase o factor dejado de lado desde tiempo atrás y (d) sufren una modificación (o *inversión*) cuando se las lleva más allá de los límites de su potencial".[289] Estos cuatro elementos sintetizan el llamado *análisis tetrádico*, herramienta fundamental de la teoría mcluhaniana, que puede ser aplicado a toda clase de fenómenos que representen puntos de ruptura con respecto a un aparato cultural determinado; de ahí su utilidad para entender al noise como una práctica que, por una parte, invierte los principios de un sistema musical intensificado al grado de su propio desbordamiento, y por otra parte representa, a un nivel más amplio, la inversión de un modelo epistemológico que sirve al capitalismo de marco cognitivo.

Si pensamos en los experimentos de Luigi Russolo o en la resonancia que éstos tuvieron en el pensamiento musical de compositores como Henry Cowell o Edgar Varèse, podemos observar que el ruido constituía, durante las primeras décadas del siglo XX, un elemento de exploración que *intensificaba* la tendencia de la música romántica a ampliar el espectro de los sonidos utilizables, a integrar una gama cada vez más amplia de recursos musicales en correspondencia con un ideal estético que tiene la innovación y el progreso como valores centrales. No obstante, poco a poco las exploraciones ruidistas fueron cambiando de objetivos, sobre todo a partir de que el rock y otros géneros populares llevaron el ruido a circuitos y escenarios cuyas lógicas creativas diferían, a veces de manera antagónica, de las de los centros de experimentación que fueran antes territorio exclusivo de artistas de vanguardia y/o compositores académicos. Es entonces cuando ciertas tendencias antes hegemónicas, como la de concebir la creación como un acto individualista o la de pensar la música en términos estructurales, comienzan a *volverse obsoletas*, y en su lugar se *recuperan* conductas y prácticas que habían sido dominantes en otros períodos, como es el caso de la improvisación o el de la concepción de la música como una actividad social y no como un conjunto de obras. Todo esto conduce a un momento, justamente marcado por la llegada del noise, en el que el ruido trastorna radicalmente los fundamentos de la música que floreciera bajo el signo de la modernidad, *invirtiendo* finalmente algunos de los aspectos más esenciales de la misma.

289 Ibid, p.16.

Partiendo de la anterior lectura mcluhaniana de los cambios que la música occidental sufrió durante el siglo XX, a partir de la incorporación del ruido a su discurso, a continuación consideraremos cuatro aspectos en los que los principios estéticos y productivos de la modernidad se ven claramente invertidos, dando lugar, entre otras cosas, a una nueva noción epistemológica que para fines de este trabajo llamaremos *epistemología del ruido*:

1. El primero de estos aspectos tiene que ver con un principio de *democratización radical* característico de las prácticas de ruido. Pensemos, por ejemplo, en que al utilizar sonidos provenientes de cualquier clase de fuente y considerarlos como igualmente legítimos, se está radicalizando el ideal expresamente democrático que Arnold Schoenberg profesara al tratar con equidad a los doce sonidos de la escala cromática. En el caso que nos ocupa, esto deriva en una concepción de la música cada vez más amplia, al punto de que las actuales prácticas ruidistas no sólo llegan a prescindir de alturas musicales reconocibles o de patrones rítmicos regulares, sino que vuelven obsoletos conceptos tan centrales a la música moderna como el de obra musical, el de compositor o el de partitura.

   Aunado a ello, existe en el noise una marcada descentralización de los circuitos comerciales y performativos que en muchos casos desemboca en una falta de identidad musical precisa; tal como señala David Novak, este tipo de música "no se asienta en un lugar o un grupo de de personas determinado (...). Sus practicantes cambian sus nombres y su identidad sonora frecuentemente, y los públicos locales raramente se concretan en escenas reconocibles, incluso al interior de una misma ciudad".[290] Una de las consecuencias que esta falta de identidad centralizada trae consigo es la ausencia relativa de mecanismos de discriminación, de asimetría y jerarquización como los que se dan en otros ámbitos musicales, lo que redunda en un sentido de igualdad e inclusión sociales; existen, ciertamente, algunas figuras que por su trayectoria son internacionalmente famosas e influyentes, pero incluso estos personajes llegan con frecuencia a tocar, indiscriminadamente, con ruidistas que carecen de estas trayectorias y reconocimientos.

   Cabe decir que esta falta de culto a la jerarquía es algo que se retoma del dadaísmo, de fluxus y de algunas corrientes de jazz, pero, a diferencia de

290 David Novak, *Japanoise. Music at the edge of circulation*, EUA, Duke University Press, 2013, pp.6-7.

aquellos movimientos, el noise surge en un contexto en el que las telecomunicaciones permiten establecer vínculos internacionales que atraviesan los cinco continentes, lo que genera un verdadero circuito global que, bajo un imaginario "pandemocrático", reúne a personas de distintos lugares que colaboran en igualdad de condiciones. La suma de todas estas características nos permite entrever un pensamiento, un paradigma epistemológico que se basa en la equidad, la horizontalidad y el poder distribuido, una forma de organizar las ideas y de reproducir a través de éstas las relaciones de dominación que dista mucho de lo que ocurre, por ejemplo, en la música clásica, en la romántica, o en muchos géneros y circuitos artísticos contemporáneos.

2. Algo que ha favorecido el proceso de democratización antes mencionado es el rompimiento que quienes se dedican al noise suelen tener con los mecanismos convencionales de legitimación estética. Esto nos conduce a un segundo aspecto a tomar en cuenta, que es el derrumbe de los criterios de valoración que en otros contextos llevan a discriminar algunas expresiones en beneficio de otras. Un ejemplo claro es el universo de estilos musicales que se basan en una lógica tonal, en el que existen criterios transversales –como la afinación y la coordinación rítmica– que en el campo interpretativo permiten distinguir "lo que está bien tocado" de lo que no, mientras que en el ámbito compositivo hay también criterios como la conducción armónica o el "buen manejo" de la instrumentación, que incluso en la música atonal son factores de exclusión hacia quienes tienen "mal oficio". En cambio, en el noise se carece, al menos de manera aparente, de elementos generales que permitan definir qué significa "tocar bien" o "hacer las cosas correctamente"; por supuesto que existen gustos y preferencias, y por supuesto también criterios "ocultos" que aunque no sean reconocidos generan procesos de discriminación social, pero el hecho de que se rechacen explícitamente los mecanismos de legitimación musical (si se quiere ingenuamente) es sintomático de un cambio en la manera de concebir la construcción del conocimiento.

   Entre las consecuencias que esto tiene, destaca el reconocimiento que en estas prácticas se da al aprendizaje autodidacta, siendo así que una gran cantidad de noiseros carece de una formación profesional en música o en arte sonoro. Sobre este punto es ilustrativo lo que nos dice el puertorriqueño Jorge Castro, miembro del colectivo *Cornucopia*, quien admite que su formación "fue un

largo proceso de errores y de 'no saber' ”, a lo que agrega una confesión que ejemplifica lo que estamos proponiendo: “[n]unca me interesó la teoría. [Mi formación] siempre fue de oído. Toco la guitarra pero en realidad no sé tocarla”. ¿Será verdad que Jorge Castro no sabe tocar la guitarra, o será más bien que ha desarrollado un saber distinto al convencional? La obvia respuesta que se desprende del hecho de que Castro toca efectivamente la guitarra, es una muestra de que las prácticas ruidistas suelen venir acompañadas de un replanteamiento de lo que es legítimo y relevante en cuestión de conocimiento.

3. Pasamos ahora a revisar un tercer aspecto, que es la peculiar relación que en estas prácticas se da entre la individualidad y el colectivo. Hemos comentado ya que es común que los ruidistas colaboren unos con otros, pero también mencionamos que estas colaboraciones suelen darse entre personas que habitan en distintos lugares y que esporádicamente coinciden para improvisar y/o realizar grabaciones en conjunto. Existen, por supuesto, también agrupaciones estables, pero es común que éstas, aunque constituyan proyectos duraderos, cambien constantemente de miembros o se conformen por individuos que tocan en varias agrupaciones a la vez. Por otra parte, algo que también hemos dicho ya es que los aparatos de legitimación ruidista son distintos a los que rigen en muchos otros circuitos, a lo que sigue agregar que muchos improvisadores admiten que el ser o no legitimados por otros es un problema poco o nada relevante, pues su intención al hacer ruido es satisfacer sencillamente una necesidad personal.

   Esto se relaciona con lo que Attali plantea en una conferencia en la que comenta su famoso ensayo de 1977, en la que llega a afirmar que la primera característica del nuevo modelo musical que él asociara con el ruido “sería masturbatoria”, pues tendría el placer personal como primera motivación, aunque “éste sería sólo un elemento del acto compositivo, seguido de cerca por la necesidad de compartirlo con otros”.[291] Siguiendo la metáfora de Attali, podríamos decir que las improvisaciones de noise son sesiones de “masturbación colectiva”, o acaso “orgías” en las que los individuos comparten encuentros efímeros e inestables en una extraña relación en la que la colectividad no anula los pensamientos individuales, mientras que la

291 Jacques Attali, “Ruidos”, Conferencia en el ICA, Londres, Mayo de 2001, en *Eumed – Enciclopedia y Biblioteca Virtual de las Ciencias Sociales, Económicas y Jurídicas*, s/p.

individualidad no sustituye los lazos afectivos y comunicativos que se dan a nivel grupal.

El ruidista polaco Zbigniew Karkowski refuerza este argumento cuando nos dice que "para alguien que es curioso y abierto a la experimentación, las colaboraciones son sólo extensiones lógicas del propio trabajo".[292] ¿Podemos imaginar, acaso, un sistema cognitivo en el que las relaciones sociales, en lugar de estar basadas en convenciones que determinan lo que puede o no pensarse o ser expresado, sean extensiones de formas de expresión y pensamiento individuales que no necesariamente tengan que ser consensuadas para poder generar procesos intelectuales productivos?

4. Llegamos finalmente a un cuarto y último aspecto que es, probablemente, el que ilustra de manera más evidente la inversión cultural anunciada por McLuhan. Nos referimos a la tendencia que existe en el noise a privilegiar la irracionalidad, el descontrol y la ausencia de un pensamiento estructural que sirva para administrar coherentemente el torrente sonoro. "Yo casi nunca grabo completamente sobrio (...). Necesito ingresar en cierta zona en la que la que el ruido pueda explotar fuera de mí",[293] nos dice el israelí Michael Zolotov (Kadaver), mientras que el japonés Otomo Yoshihide sugiere que su ruido es algo que no se puede explicar de manera racional ni describir con palabras, de la misma manera que "no se puede explicar con palabras la razón por la que se vive".[294] Aquí se dejan ver nuevamente rasgos esenciales de movimientos artísticos como fluxus, el dadaísmo, y en este caso también el surrealismo y el situacionismo, aunque otra vez en un contexto que permite potenciar sus estrategias e ideales: con la computadora es posible generar y manipular prácticamente cualquier sonido imaginable a velocidades que se acercan a lo inmediato; al alcance de un botón se pueden detonar acciones automáticas que le permitan al improvisador manipular otros instrumentos mientras la máquina "trabaja sola", abriendo así la posibilidad de echar a andar varios procesos simultáneos; las nuevas tecnologías permiten registrar audio y video de alta calidad con una facilidad que hace décadas era inverosímil, dando lugar a que

292 Zbigniev Karkowski en: Marc Weidenbaum, "Sounding Floor", *Diquiet, Ambient/ Electronica*, 29/10/2000.

293 Michael Zolotov (Kadaver) en: Reverse Records UK, *Intervierw with Michael Zolotov (KADAVER)*, Junio de 2014, s/p.

294 Otomo Yoshihide entrevistado por Michel Henritzi, en: "Interview 1", *Improvised music from Japan/ Otomo Yoshihide*, s/p

> los ruidistas puedan grabar todo tipo de fuentes sonoras para ser utilizadas en sus conciertos.
>
> El tiempo de las operaciones de síntesis, procesamiento y reproducción de imagen y sonido se disminuye drásticamente, mientras que la realidad se vuelve "capturable" a través de su registro; el pasado que habita en las grabaciones, como proyecciones que son de la memoria de los artistas, se amalgama con el "presente perpetuo" que se deriva de la inmediatez de sus acciones, de la simultaneidad multi-discursiva y de la carencia de organización lineal que todo aquello implica. Esto desemboca con frecuencia en un sentido de espontaneidad en el que las decisiones que se van tomando responden únicamente a la intuición y a la satisfacción de un deseo momentáneo, que bien podría considerarse como una manifestación del inconsciente humano. No hace falta desarrollar que esta voluntad (anti)discursiva contradice la lógica controladora y estructuralista que caracteriza el pensamiento musical que heredamos de la Europa de siglos anteriores.

Regresemos por un momento a la velada de Kaoss, y observemos cómo todos los aspectos que acabos de exponer se entrelazan en un concierto como el que describimos al inicio de este apartado. En la mesa que funcionaba como escenario todos los integrantes del colectivo eran iguales, sin importar sus trayectorias, sus edades, o incluso las relaciones maestro/alumno que varios de ellos tenían entre sí; a comparación de lo que ocurre en los conciertos de música "culta", en aquella ocasión no existía un conjunto de criterios de discriminación que legitimara una forma de sonar por encima de otras: la guitarra eléctrica distorsionada convivía con las computadoras, con los controladores digitales, con las proyecciones e incluso con las voces de los espectadores que se mezclaban en el *kaoss* sonoro, de forma tal que no cabían decepciones ni decisiones "fuera de lugar"; los individuos que improvisaban se concentraban en manipular sus instrumentos y en responder a su propios deseos, sin necesidad de coordinarse con los demás ni de buscar su aprobación o su consejo, más allá de reaccionar a la suma de estímulos que la resultante audiovisual devolvía a través del proyector y las bocinas. Sin una perceptible lógica estructural, sin un programa mínimo de acciones que garantizara un discurso coherente, los ahí presentes se entregaban a la intuición como quien se entregara, en otros tiempos, al juego intelectual que hace siglos transformara el pensamiento musical europeo. El colectivo Kaoss nos recuerda justamente eso: que los tiempos han cambiado y que los valores culturales

antes hegemónicos terminarán, tarde o temprano, por ceder ante los nuevos paradigmas cognitivos.

Siguiendo los argumentos que Edgardo Lander presenta al hablar de las limitaciones del “marxismo realmente existente”, podríamos decir que en un concierto como el de Kaoss se combate la “extrema eficacia instrumental de una racionalidad ceintífico-técnica”, a saber, de un paradigma epistemológico “que no responde a otras exigencias humanas que no sean las de la producción”.[295] El deseo y la intuición, la igualdad y el “onanismo social”, son para el capital elementos residuales que no responden a su lógica productiva y que no corresponden con el modelo epistemológico que legitima sus mecanismos. Sin embargo, cabe preguntarnos si la violencia sensorial, la falta de valores de discriminación cognitiva y la pérdida de identidad son factores necesariamente “buenos” o deseables para una sociedad futura. Es probable que Lander no estuviera pensando en este tipo de música cuando planteaba la necesidad de trascender los límites epistemológicos del capital, y no sorprendería que el autor marxista se saliera indignado de un concierto de estruendos *kaóticos.*

Desde nuestra actual mirada, las prácticas de noise nos revelan un futuro oscuro, un paradigma desorganizado que nos remite a la monstuosidad señalada por Hardt y Negri. “No debemos olvidar”, advierten ellos, “que este proceso revolucionario de la abolición de la identidad es monstruoso, violento y traumático (...). La revolución no es para corazones delicados. Es para monstruos. Uno tiene que desprenderse de lo que es para descubrir lo que puede devenir”.[296] Trasladémonos de regreso al ámbito de la música, y pensemos en lo que significaría el abandono del pensamiento estructural, de los “sonidos agradables” o de los criterios de legitimación que son tan importantes para el mercado y para los actuales centros de enseñanza. Si la “revolución atonal” fue ya, hace más de un siglo, un primer atentado de desgarrar las columnas identitarias del arte musical, el triunfo de la revolución iniciada por Russolo significaría un resquebrajamiento total de los principios que durante siglos han constituido la manera artísticamente legítima de expresión a través de los sonidos. “Nada de qué preocuparse”, algunos dirán, dado que el noise es en realidad un fenómeno bastante marginal en un mundo que ni siquiera pudo ver cumplidas las promesas atonales de Schoenberg. Débil argumentación cuando consideramos que las redes ruidistas se siguen extendiendo, que desde hace décadas han comenzado a “parasitar” las

295 Lander, *Contribución a la crítica del marxismo realmente existente,* op. cit., p.151.

296 Hardt y Negri, *Commonwealth*, op. cit., p.341.

instituciones y los centros de legitimación cultural en cientos de países en el mundo, y que a través del Internet y las tecnologías digitales tienen hoy potentes herramientas que permiten generar proyectos independientes que se difunden a nivel global. Podemos estar seguros, eso sí, de que el pensamiento musical basado en la razón y la estructura no desaparecerá en siglos, como a la fecha no ha desaparecido el canto gregoriano ni han dejado de cantarse los corales luteranos en algunas iglesias y salas de concierto. Pero la cuestión que nos ocupa es cuáles serán en el futuro las lógicas que determinen los circuitos culturales dominantes, las formas más comunes de creatividad, el sistema socioeconómico que al mismo tiempo abarque y se deprenda de las mismas.

Ciertamente, es probable que el ruidismo –al menos como lo conocemos ahora– nunca llegue a constituirse como una forma de expresión hegemónica, lo que no elimina que su expansión y gradual aceptación social es un síntoma de que los valores culturales comienzan a verse modificados. No para llevarnos necesariamente a un mundo en el que el noise sea transmitido por las principales estaciones de radio comercial, sí para dar cabida a modos alternativos de conocer, interpretar y construir la realidad: modos que aunque son todavía marginales, encuentran en ésta y otras prácticas similares un espacio para existir y ser explorados. Todo esto tiene que ver con un problema de fondo y perspectiva que McLuhan nos advierte cuando dice: “la tarea del artista ha sido la de informar sobre la naturaleza del fondo al explorar las formas de sensibilidad que cada nuevo fondo o modo de cultura ponen disponibles, mucho antes de que el hombre corriente sospeche de que algo ha cambiado”.[297]

Concluiremos esta sección aludiendo a dos propuestas teóricas que por un lado refuerzan lo que hemos venido planteando, y por el otro sugieren caminos alternativos para abordar la dimensión epistemológica del ruido. En primer lugar tenemos la noción que el semiólogo Iuri Lotman tenía de la cultura marginal como un repositorio de códigos fragmentarios, signos, textos y mensajes contradictorios con la lógica cultural dominante. Bajo el nombre de *semiosfera*, este pensador describe un espacio semiótico que determina los lenguajes o códigos descifrables por un determinado sistema cultural, el cual se caracteriza por tener una estructura asimétrica que separa las expresiones que responden a tales códigos de aquéllas que no lo hacen. En palabras de Lotman, “la asimetría se manifiesta en la relación entre el centro de la semiosfera y su periferia. En el centro se encuentran los lenguajes más desarrollados y estructuralmente organizados”, mientras que la periferia “está plagada de lenguajes parciales, lenguajes

297 McLuhan y Powers, *La Aldea Global*, op. cit., p.23.

que apenas sirven para cumplir escasas funciones culturales, así como pseudolenguajes y sistemas a medias que a pesar de ello pueden ser portadores de *semiosis* si son integrados al contexto semiótico”.[298]

La relevancia que esta perspectiva tiene para nosotros radica justamente en que concibe la periferia como un espacio dinámico que se encuentra en un diálogo permanente con el centro, es decir, como una zona en la que surgen expresiones anticanónicas, heréticas o contradiscursivas, que poco a poco van siendo absorbidas y que modifican con su presencia las normas y lenguajes que conforman el universo de posibilidades semióticas. Este tipo de *textos* –como Lotman llama genéricamente a cualquier construcción sígnica– tienen una función primordialmente *creativa*: si en un primer momento “todo cambio del sentido en el proceso de transmisión es un error y una desfiguración”, en un segundo momento “se convierte en un mecanismo de generación de nuevos sentidos”.[299] Así las cosas, basta trasladar la propuesta lotmaniana al tema de nuestro estudio para constatar que el ruido ha sido, desde su aparición en el mundo de la música hasta nuestros días, un elemento marginal que en parte sigue sigue perteneciendo a la periferia cultural, y en parte ha ganado ya un terreno considerable en los “dominios del centro”, creando nuevas lógicas que se van incorporando a la cultura dominante. El elemento clave que aquí se plantea es el de concebir esta transición como un proceso semiótico en el que son los lenguajes, las ideas, los códigos comunicantes que estructuran a una sociedad, los que se ven alterados en este choque de fuerzas.

En segundo y último lugar mencionaremos la propuesta de Boaventura de Sousa Santos, sociólogo portugués al que nos referimos ya en otros momentos. En esta ocasión nos interesa destacar dos conceptos suyos que, además de complementar los planteamientos de Lotman, sirven para lanzar nuestro debate hacia una nueva dirección. El primero de éstos es la denominada *epistemología del sur*, que se refiere a una actitud científica que reconozca los saberes, las metodologías y los objetivos que difieren del paradigma cognitivo sostenido todavía por el modelo científico que se consolidó en la Europa de los siglos XVII y XVIII. Cabe decir que el principal objetivo de la epistemología del sur es legitimar las formas de saber que durante siglos han sido marginadas, oprimidas, invisibilizadas, y a través de éstas dar voz y reconocimiento a

298 Iuri Lotman, *Universe of Mind. A semiotic Theory of Culture*, trad. Ann Shuckman, Londres, Tauris, 1990, pp.127-128.

299 Iuri Lotman, “El texto y el poliglotismo en la cultura”, *La semiosfera I,* trad. Desiderio Navarro, Madrid, ed. Cátedra, 1996, p.88.

las personas y poblaciones que las ejercen; es decir, a quienes han estado abajo, constituyendo un sur que únicamente se explica a partir de la opresión de quienes se encuentran en el norte. Esto conduce a un segundo concepto que es el de la *epistemología de las ausencias*, perspectiva sociológica que se define por dar presencia a aquello que no la tenía: "una forma de conocimiento que aspire a una concepción expandida de realismo, que incluya realidades suprimidas, silenciadas o marginadas, tanto como realidades emergentes o *imaginadas*".[300] Un propósito central de estos dos conceptos sociológicos es el de visibilizar aquello que ha pasado por ausente bajo una mirada deliberadamente ciega; se trata, por lo tanto, de sustituir una epistemología de la ceguera por una forma de conocer a partir de la visión.

Al concebir los problemas epistemológicos desde el sur y desde las ausencias, Boaventura de Sousa nos ayuda a comprender la relación entre una forma particular de interpretar la realidad y un sistema de dominación social que se opone a los principios libertarios que defendemos. En las palabras del sociólogo,

> la tensión entre regulación y emancipación fue traducida epistemológicamente en la dualidad entre dos formas de conocimiento, ambas ancladas en los fundamentos del paradigma de la modernidad: el conocimiento-emancipación y el conocimiento-regulación. El conocimiento-emancipación implica una trayectoria entre un estado de ignorancia, al que llamo colonialismo, y un estado de conocimiento, al que llamo solidaridad. El conocimiento-regulación implica una trayectoria entre un estado de ignorancia, al que llamo caos, y un estado de conocimiento, al que llamo orden. En cuanto la primera forma de conocimiento avanza del colonialismo hacia la solidaridad, la segunda avanza del caos hacia el orden. En función del paradigma, el compromiso mutuo entre el pilar de la regulación y el pilar de la emancipación significa que estas dos formas de conocimiento se equilibran de modo dinámico.[301]

El problema es que la promesa modernista de equilibrar regulación y emancipación se ha visto rebasada por la expansión del individualismo capitalista, haciendo del orden un único ideal que se impone hegemónicamente para legitimar el dominio colonialista:

> La canibalización de la emancipación social por la regulación social, o sea, el proceso histórico en que del otro de la regulación social, la emancipación social pasó a ser el doble de la regulación social, traduciéndose, en el plano epistemológico, por la

---

300 Boaventura de Sousa Santos, *Una epistemología del sur*, México, Siglo XXI-CLACSO, 2009, p.87. [Las cursivas son mías].

301 Boaventura de Sousa Santos, *Crítica de la razón indolente. Contra el desperdicio de la experiencia. Vol. I – Para un nuevo sentido común: la ciencia, el derecho y la política en la transición paradigmática*, trad. Joaquín Herrera Fuentes y equipo, Bilbao, Desclée de Brower, 2003, p.260.

> primacía absoluta del conocimiento-regulación sobre el conocimiento-emancipación: el orden pasó a ser la forma hegemónica de saber y el caos pasó a ser a la forma hegemónica de ignorancia. (...) Así, el saber del conocimiento-emancipación pasó a ser la ignorancia del conocimiento-emancipación (la solidaridad recodificada como caos), e, inversamente, la ignorancia del conocimiento-emancipación pasó a ser el saber del conocimiento-regulación (el colonialismo recodificado como orden). A mi entender, el medio para salir de este impasse en un contexto de transición paradigmática consiste en revalorizar el conocimiento-emancipación, dándole la primacía sobre el conocimiento-regulación. Esto implica, por un lado, que la solidaridad se transforme en la forma hegemónica de saber, y, por otro, que la positividad del caos sea reconocida en cuanto parte integrante del orden solidario.[302]

El pensar el ruido desde estas nociones nos lleva a sugerir que sus principios epistemológicos pertenecen justamente a ese sur que durante siglos había sido invisibilizado, y que la inversión cultural que su presencia supone es un acto de reivindicación hacia los ruidos que fueron –y que en buena parte siguen siendo– silenciados. Más aun, la propuesta de reivindicar el conocimiento-emancipación plantea un vínculo entre el caos y el orden solidario, vínculo que resulta de importancia crucial para un proyecto que pretende reunir las condiciones caóticas del ruido con un sistema de producción basado en la cooperación solidaria. No obstante, para llegar a tales objetivos es preciso rechazar una postura epistemológica como la que Boaventura de Sousa asocia con la ceguera: una que se sustenta en la invisibilidad de quienes rompen el orden regulador (dominante, colonial) para crear conocimiento solidario. Es necesario, por ende, mirar al invisible reconociendo su presencia, lo que en términos cognitivos implicaría, entre muchas otras cosas, cuestionar la primacía de la razón como única manera de aprehender la realidad. Hablando de los registros de la experiencia humana que han sido sistemáticamente invisibilizados, hemos de advertir que en nuestra argumentación sobre la epistemología del ruido hay una ausencia fundamental que es preciso subsanar si queremos tener una visión más completa de nuestro tema. Nos referimos al cuerpo como ese *otro* espacio de transformación que suele ser ignorado cuando se habla de cambio social.

302 Ibid, p.261.

6.2. Cuerpos deseantes

Cuando ustedes le hayan hecho un cuerpo sin órganos lo habrán liberado de todos sus automatismos y lo habrán devuelto a su verdadera libertad.

Antonin Artaud

> El ruido es un elemento sonoro intrínseco a la actividad y movimiento somático del cuerpo. Mi voz es mi instrumento primordial. Mi voz es a la vez cuerpo. Un cuerpo cuya mecánica es capaz de producir una gama múltiple de sonidos complejos. A la vez el acto de escuchar es una experiencia material que ocurre en la totalidad corporal. El sonido se escucha con el cuerpo, se siente en los huesos. Es en esta corporeidad, en esta experiencia física del ser, donde se enfoca mi práctica y exploración sonora en relación al ruido.[303]

Con estas palabras de la cantante mexicana Carmina Escobar, entramos en un tema fundamental para entender la relevancia que el ruido tiene como agente de transformación subjetiva. Si hablamos antes de la subversión que representa la música noise en lo que se refiere a la construcción y legitimación de conocimiento a nivel intelectual, es momento de hablar del cuerpo como una dimensión adicional que nos permitirá observar aspectos de nuestra problemática que exceden el dominio del pensamiento: sentir, gozar, vibrar y desear pueden ser también acciones transgresivas que en el contexto musical permitan dislocar las costumbres, comodidades y disciplinamientos que las sociedades contemporáneas imponen al sujeto, constituyendo en sí mismas formas de conocer y aprehender el mundo. “El sonido se escucha con el cuerpo, se siente en los huesos”, y es precisamente en el cuerpo y en los huesos donde debemos buscar la relación más directa entre el ruido y lo monstruoso.

Un elemento clave para abordar la dimensión corporal del noise proviene nuevamente de Attali, quien afirma que la *composición*, el paradigma musical que él asociara con el ruido, propone “un modelo social radical, en donde el cuerpo es asumido como siendo no solamente capaz de producción, de consumación o incluso de relación con otros, sino también de disfrute autónomo”.[304] Nótese que al hablar de autonomía lo que se pone de relieve no es el aislamiento o la *ausencia* de una relación social, sino la *presencia* de una “capacidad de superación personal [que] está excluida

303 Carmina Escobar, en entrevista personal realizada el 12 de Octubre de 2014.

304 Attali, *Ruidos, ensayo sobre la economía política de la música*, op. cit., p.52.

de las otras redes de la música”,[305] de una “comunicación consigo mismo”[306] que el individuo tiene cuando se expresa a través del ruido. Esto nos remite a la metáfora sexual que mencionábamos a propósito del “carácter masturbatorio” del mismo, o mejor aún del “carácter orgíaco” que se desprende de la interrelación de un entramado de placeres individuales que, al satisfacerse, nutren el goce colectivo.[307]

¿Cómo trasladar las ideas de Attali, entregadas a un contexto histórico distinto del nuestro y abocadas a una reflexión que no termina de superar el discurso abstracto, al terreno más concreto de las prácticas ruidistas que se observan en nuestro tiempo?; ¿cómo entender la autonomía corporal en una actividad que, en el momento mismo en que se concibe como una forma de expresión artística, responde a normas sociales, a códigos, a regulaciones que determinan cómo debe comportarse el cuerpo para cumplir con una determinada expectativa? Siguiendo los pasos de Theodor Adorno –aunque sin compartir su rechazo contundente hacia la “cultura popular”–, Attali consideraba que la verdadera liberación era aquella que proponía nuevas formas de percepción y corporalidad que redundaran en nuevas lógicas de relación humana; el disfrute autónomo sería aquél que no estuviera anclado en las limitaciones sensoriales, en los “falsos deseos” impuestos por el capital, y sólo en la medida en la que el ruido fuera capaz de abrir la escucha hacia modos novedosos, incondicionados, de sentir el cuerpo propio, podríamos hablar de un fenómeno creativo que constituyera una auténtica revolución cultural. En ese sentido, no basta con señalar ciertas conductas de liberación corporal que son comunes en el ámbito del noise (como lo son también en el rock y en muchos otros géneros populares), como la expresión desinhibida de la sexualidad, el movimiento enérgico o la sobre-estimulación sensorial por medio de drogas y alcohol. Si bien es cierto que este tipo de situaciones pueden llegar a romper con las normas sociales dominantes y a disponer el cuerpo a sensaciones liberadoras, esta relativa falta de restricciones no conduce necesariamente a un estado de autonomía como el que el economista francés plantea, en parte porque todas estas formas de rebeldía se

305 Idem.

306 Ibid, pp.52-53.

307 El tema de la relación entre el goce individual y el colectivo puede fácilmente confundirse con una concepción análoga al pensamiento económico de pensadores como Adam Smith. Sobre este particular, es bien conocida la crítica de Marx a las ideas individualistas de dicho economista, quien consideraba que una economía basada en el egoísmo repercutiría positivamente en el bienestar social. Aunque en esta investigación no abordaremos directamente dicho debate, es necesario aclarar que la visión spinoziana del bienestar individual como base del bien colectivo, visión en la que se basan varios de los argumentos de este capítulo, no es una basada en el egoísmo sino en la premisa de que el ser humano tiene una disposición natural hacia la solidaridad. A este tema volveremos más adelante, tanto en este capítulo como en el séptimo.

encuentran limitadas a experiencias efímeras que no repercuten en la vida cotidiana, y en parte porque existe una industria cultural, un sistema de control y un aparato mercantil que determinan la conducta *aparentemente* libre de los cuerpos. Para Attali, el punto de quiebre entre la música y el capital se encuentra justamente en el momento en el que el cuerpo deja de ser determinado por el mercado, en el que deja de responder a una lógica de repetición que es análoga a la producción seriada, y en el que los sentidos se disponen a una nueva sensibilidad que se basa en la ruptura de códigos, en la improvisación, y en general en aquello que violenta la comodidad perceptiva de la música.

Hablando específicamente de la música noise, las ideas de Attali nos sirven para sugerir que el hecho de disfrutar un torrente de sonidos estruendosos, arrítmicos y desordenados, más parecidos al caos de las ciudades que a lo que comúnmente se entiende por "música", que por su intensidad y cualidades tímbricas llegan con frecuencia a ser hirientes para los oídos, implica una modificación en los esquemas perceptivos del cuerpo, un dislocamiento de los valores estéticos, una ruptura con el modo en el que el mundo es aprehendido a través de los sentidos.

Según afirma el filósofo Michel Serres, "el ruido destruye y horroriza", pero a pesar de ello es un caudal de diferencias e interrupción de las costumbres corporales; el ruido, al desestructurar la expectativa sensorial, "alimenta un nuevo orden",[308] y aunque este nuevo orden no destruye las relaciones mercantiles ni repercute directamente en la construcción de un sistema socioeconómico alternativo, sí contribuye a transformar la relación del ser humano con su mundo; esto a través de un cambio radical en la función que históricamente ha tenido la música como un campo de ordenamiento, de perfeccionamiento y estructuración (repetitiva) de los sonidos, haciendo de ésta un espacio para la exploración de un desorden catártico que difícilmente puede ser asimilado dentro de los moldes comerciales que construyen el capital. Consideremos, para profundizar en tales argumentos, las siguientes palabras de Serres:

> Estamos rodeados por ruido. Y ese ruido es inextinguible. Se encuentra afuera –es el mundo mismo– y también se encuentra adentro producido por nuestro propio cuerpo viviente. (...) En el comienzo era el ruido; el ruido nunca se detiene. Es nuestra apreciación del caos, nuestra aprehensión del desorden, nuestro único vínculo con con la distribución dispersa de las cosas. La escucha es nuestra apertura heroica a lo problemático y lo difuso; otros receptores sirven para garantizarnos un orden, y en caso

308 Michel Serres, *The Parasite*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1982, p.127.

> de que no otorguen o reciban dicho orden se clausuran de manera inmediata. Ningún otro sentido da cuenta de que que estamos rodeados y al mismo tiempo llenos de fluctuación". [309]

A grandes rasgos, lo que Serres plantea es que el ruido tiende un puente entre nuestra propia sonoridad y la del mundo exterior en el que estamos sumergidos: una conexión entre nuestro desorden corporal y la "dispersa distribución" de las cosas que nos rodean, cuya función es recordarnos que somos seres fluctuantes, inestables, vulnerables al cambio y al desorden que los "sentidos estructurantes" nos niegan. A pesar de que las consideraciones de Serres no se refieren al ruido desde la connotación estética que estamos investigando –sino desde una visión más bien metafórica que lo concibe como la ausencia general de estructuras psico-sociales–, éstas sirven igualmente para señalar el vínculo que se da entre los sonidos guturales, amorfos e inestables que son producidos por los músicos de noise, y el mundo que se conforma, al igual que sus cuerpos, de un caos irreductible al equilibrio, la estabilidad rítmica y la intención de pureza que se encuentran presentes en muchos otros tipos de música. Ya Russolo, hacia 1913, hablaba de la necesidad de hacer a un lado el sonido de los instrumentos orquestales para abrir la percepción al ruido del mundo; un siglo después, esta pretensión se traduce en un estruendo torrencial que viene a confirmar la hipótesis russoliana de que algo, una nueva sensibilidad insospechada para el siglo XIX, ha surgido y necesita de sus propios medios para expresarse.

Un ejemplo claro de cómo esta nueva sensibilidad se manifiesta en el discurso estético de los noiseros lo encontramos en el recurrente uso del ruido como vehículo para expresar emociones internas, difícilmente aceptables para la sociedad, que se relacionan con situaciones que tocan el terreno de lo prohibido, de lo incivilizado, de lo liminal y lo públicamente rechazado. El ruidista Kadaver, por ejemplo, vincula su trabajo creativo con su fascinación ante el momento en el que "la más fundamental ansiedad animal se mezcla con un sentido de supervivencia a través de la violencia extrema",[310] mientras que Osman Arabi nos dice que su proyecto *20.SV* trata de "sonidos apocalípticos que resultan extraños para nuestros oídos, de estos sonidos fuertes y destructivos, de nuevas dinámicas, de texturas diferentes y nuevas formas de organización sonora";[311] Merzbow, por su parte, sugiere que "el noise es el inconsciente

---

309 Ibid, p.126.

310 Michael Zolotov (Kadaver) en: Reverse Records UK, *Intervierw with Michael Zolotov (KADAVER)*, op. cit., s/p.

311 Osman Arabi en: Jack Chuter, *Interview: 20.SV,* ATTN Magazine, s/p.

de la música”,[312] a saber, un espacio para la expresión de aquello que no puede ser verbalizado o pensado en forma racional: un expresar a través del cuerpo, tal como ocurre con la somatización del trauma psicológico, lo que carece de otras vías para ser manifestado. En estos tres ejemplos se asoma la recurrente asociación entre este tipo de música y “desórdenes sociales” como la pornografía, la bestialidad, la destrucción y el masoquismo; queda por explicar, sin embargo, cómo es que esta exploración de las profundidades psicológicas del ser humano se relaciona con el mercado capitalista y con su presunta ruptura.

Paul Hegarty, a propósito del masoquismo y de su relación con los efectos corporales del ruido, hace una observación que resulta pertinente a nuestros objetivos. Hablando del conocido ensayo que Gilles Deleuze y Félix Guattari dedican a analizar la metáfora artaudiana del *cuerpo sin órganos* (CsO), y después de recordarnos que el CsO es un ser liberado del organismo estructurante, un ente emancipado que, para dejar atrás sus limitantes, ha tenido que pasar por el juego masoquista de sellar sus orificios y dejarse lastimar, Hegarty advierte que, a pesar de haber cosido su boca, ano, ojos y uretra, el “monstruo” deleuziano ha dejado intactos sus canales auditivos: “no todo ha sido extirpado -los oídos permanecen abiertos (...). Probablemente esto responda a que los oídos constituyen 'un' órgano que no podemos controlar, de modo que dejarlo abierto equivale a clausurar la posibilidad de control que surge con el cierre [del resto de los sentidos]”.[313]

Si el cuerpo sin órganos es, en palabras de Deleuze y Guattari, una “conexión de deseos, conjunción de flujos, *continuum* de intensidades”,[314] es requisito dejar abierto el caudal de sensaciones incontrolables que la escucha trae consigo, más aún cuando lo que suena es precisamente un caudal de estímulos caóticos y desbordantes como los que Merzbow, Arabi y Kadaver emiten con su sonido. Así como Serres planteaba que el ruido era un puente entre la fluctuación desordenada de nuestro cuerpo y la del mundo circundante, Hegarty precisa que “el cuerpo sin órganos cuyos oídos han sido llenados de ruido (...) ya no es capaz de escuchar la voz de la razón, la advertencia de peligro, el ordenamiento sonoro que de alguna forma siempre hemos creído que constituye el no-

---

312 Merzbow en: Chad Hensley, *The beauty of noise, an interview with Masami Akita of Merzbow,* EsoTerra #8, 1999, s/p.

313 Paul Hegarty, “Full With Noise: Theory and Japanese Noise Music”, *Ctheory*, 11/08/2001, s/p.

314 Gilles Deleuze y Félix Guattari, “¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?”, *Mil Mesestas. Capitalismo y esquizofrenia*, trad. José Vázquez Pérez, Valencia, ed. Pre-textos, 2004, p.166.

ruido".[315] Se trata, en términos de Deleuze y Guattari, de derrocar al organismo como producto fundamental del llamado *Juicio de Dios*, es decir, del discurso dominante que estratifica, ordena los cuerpos para extraer de ellos un trabajo que resulte productivo al sistema: "el organismo no es en modo alguno el cuerpo, el CsO", sino "un fenómeno de acumulación, de coagulación, de sedimentación que le impone formas, funciones, uniones, organizaciones dominantes y jerarquizadas, transcendencias organizadas para extraer de él un trabajo útil";[316] el CsO, en cambio, es un "abrir el cuerpo a conexiones que suponen todo un agenciamiento, circuitos, conjunciones, niveles y umbrales, pasos y distribuciones de intensidad, territorios y desterritorializaciones"[317] que rechazan la repetición, la homogeneidad, y la construcción de deseos superficiales, placebos cuyo fin es alimentar el consumo exacerbado, a costa de la afección y el flujo vital de los ruidosos cuerpos deseantes.

Llegados a este punto, no podemos obviar que contra lo que hasta ahora hemos dicho pueden confrontarse diversas interrogantes, por ejemplo la de si es realmente posible dislocar las costumbres perceptivas y experiencias corporales en el contexto de un concierto de noise, siendo que la mayoría de quienes participan en este tipo de eventos saben de antemano lo que les espera, y en ese sentido se encuentran predispuestos y poco susceptibles a ser sorprendidos. Otro contra-argumento que se puede sostener es que la supuesta libertad corporal del ruidismo tiene en realidad, como cualquier actividad social, límites claramente definidos que no se pueden traspasar y códigos de conducta que en algunos aspectos son tan restrictivos como los que se dan en otros tipos de eventos musicales. El arte, finalmente, no deja de ser un espacio controlado y la violencia que aquí se ejerce no deja de ser un simulacro en el que no está permitido cruzar ciertas fronteras. A esto hay que sumar que cuando los conciertos de noise se dan en recintos institucionales, como salas de concierto o centros culturales, es común que se impongan una serie de protocolos de comportamiento: cuerpos silenciosos, deseos auto-regulados, espectadores pasivos y bocinas costosas que, por temor a que sean dañadas, nunca sobrepasan cierta intensidad. Estas consideraciones nos recuerdan que el análisis que estamos aventurando es sobre la potencia, y no necesariamente sobre la actualidad, de transformación residente en las prácticas de ruido. Pero no debemos olvidar que la potencia es condición imprescindible para el movimiento, y que sólo de ésta pueden emerger procesos de cambio.

315 Paul Hegarty, "Full With Noise: Theory and Japanese Noise Music", op. cit. s/p.

316 Deleuze y Guattari, "Cómo hacerse un cuerpo sin óganos", op. cit, p.164.

317 Idem.

Hasta aquí hemos hablado, justamente, de una potencia de transformación de los sujetos a través del contacto de su cuerpo con el ruido. No hemos hablado, sin embargo, de cómo la transformación de cada cuerpo individual se articula en un proceso de cambio colectivo. En los siguientes párrafos abordaremos esta cuestión, pero para ello será necesario abandonar el tratamiento general, falto de precisión, que hasta este momento hemos hecho del cuerpo (entendiéndolo a grandes rasgos como el organismo físico del ser humano y acaso sugiriendo su concepción como flujo deseante que abarca la dimensión psíquica del sujeto), para recurrir a una noción más específica de lo que este concepto puede llegar a significar en términos sociales.

Haciendo eco de las ideas de Deleuze y Guattari, siendo asimismo resonancia de la teoría foucaultiana del biopoder y conjugando con aquello algunos rasgos del pensamiento de Baruch Spinoza, Michael Hardt y Antonio Negri plantean una noción de corporalidad que resulta útil a nuestros fines. Para ellos, la sociedad constituye una "multitud de multitudes [que] es capaz de actuar en común como un solo cuerpo".[318] Para captar la profundidad de este planteamiento debemos tomar en cuenta, primeramente, el argumento spinoziano de que "el cuerpo humano se compone de un gran número de individuos de diferente naturaleza, cada uno de los cuales es de una gran complejidad".[319] Esto significa, de acuerdo con la concepción política de Spinoza, que la sociedad constituye un cuerpo colectivo que a pesar de estar compuesto por individuos distintos, por seres que por naturaleza tienden a proteger y a afirmar su diferencia, tiene también principios comunes, propósitos compartidos que cohesionan a dichos individuos en un sistema social que se mueve por el deseo conjunto de proteger la paz, la libertad y la vida. "Nada pueden los hombres desear más valioso para conservar su ser, que el que todos concuerden en todo, de suerte que las almas y los cuerpos de todos formen una sola alma y un solo cuerpo"; con esta declaración, el filósofo neerlandés asevera no que las personas deban ser iguales entre sí ni coincidir en todo, pero sí que al concordar en los asuntos que sirven para la conservación de la vida, al constituir un cuerpo/alma que se mueve a partir de los deseos vitales, los individuos se potencian mutuamente y adquieren la fuerza necesaria para sobrevivir y desarrollarse. El cuerpo spinoziano, por lo tanto, es uno que se constituye por lazos de solidaridad y de satisfacción de deseos comunes, y no uno que se sustenta en la fuerza del soberano ni en los aparatos de control que inhiben el flujo deseante.

---

318 Michael Hardt y Antonio Negri, *Multitud. Guerra y democracia en la era del imperio*, Barcelona, Debate, 2010, p.225.

319 Baruch Spinoza, citado en: Hardt y Negri, *Multitud*, op. cit., p.225.

Estrechamente relacionado con la noción spinoziana de cuerpo social, un segundo concepto a tomar en cuenta es el de *agenciamiento colectivo*, utilizado por Deleuze y Guattari para referirse a una articulación productiva de cuerpos individuales, un cuerpo social en el que "las intensidades pasan y hacen que ya no haya ni yo ni el otro (...) en virtud de singularidades" que se articulan bajo el principio de que "todo está permitido", de que "lo único que cuenta es que el placer sea el flujo del propio deseo".[320] Dicho en palabras del filósofo mexicano José Ezcurdia, "el cuerpo social, en Deleuze (...), se enfila en la producción de una serie de afectos activos", de modo tal que el afecto es "la afirmación tanto de un deseo que se tiene a sí mismo como objeto, como de una configuración social en la que la promoción de una singularidad se determina como satisfacción de un movimiento autoproductivo".[321]

Una última referencia fundamental para comprender la noción de cuerpo multitudinario es la concepción que tiene Foucault del cuerpo como unidad subjetiva sobre la que el poder ejerce su dominio. Para Foucault, "los dispositivos de poder se articulan directamente en el cuerpo –en cuerpos, funciones, procesos fisiológicos, sensaciones, placeres",[322] y **ya no sólo en los atributos meramente cognitivos**; no hablamos ya "de una 'historia de las mentalidades' que sólo tendría en cuenta los cuerpos según el modo de percibirlos y de darles sentido y valor, sino, en cambio, [de] una 'historia de los cuerpos' y de la manera en que se invadió lo que tienen de más material y viviente".[323] Recordemos, sin embargo, que un aspecto medular del pensamiento foucaultiano es su convicción de que el cuerpo es también el espacio subjetivo en el que surgen los procesos de resistencia: "[l]a historia está determinada", nos dicen Hardt y Negri, "por los antagonismos biopolíticos y las resistencias al biopoder".[324] Es en esta lucha donde el sujeto/cuerpo se constituye y deja al mismo tiempo surgir el cuerpo social, siendo así que "la resistencia corpórea produce subjetividad, no de modo aislado o independiente, sino en la dinámica compleja con las resistencias de otros cuerpos".[325]

320 Gilles Deleuze y Félix Guattari,"¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?", op. cit., p.161-162.

321 José Ezcurdia, "Deleuze y Negri, la potencia de la multitud y la producción de identidades democráticas", *Reflexiones Marginales*, Año 4, num.21, Junio-Julio 2014. s/p.

322 Michel Foucault, *Historia de la Sexualidad*, op. cit., p.90.

323 Idem.

324 Hardt y Negri, *Commonwealth.* op. cit., p.47.

325 Idem.

Explicamos ya en el capítulo anterior (apartado 5.3) que para Hardt y Negri es necesario trascender las luchas de resistencia para desembocar en procesos de transformación subjetiva. Lo que sigue por decir es que el cuerpo es el punto de flexión sobre el que los sujetos transforman su identidad, y que el argumento negri-hardtiano es en buena medida resultante del cruce filosófico que ellos hacen de las ideas de Spinoza con las de Foucault y las de Deleuze y Guattari. Tomando de los últimos el énfasis que ponen en el deseo como articulador del cuerpo social, extrayendo del segundo su concepción particular de los procesos de dominación y resistencia que se ejercen en el cuerpo, y retomando del primero su noción de sociedad basada en la solidaridad y los deseos comunes, lo que Hardt y Negri nos proponen es un "tipo de cuerpo fundamentalmente nuevo, un cuerpo común, un cuerpo democrático",[326] que conforme una multitud de "pasiones singulares [que] tejen una capacidad común de transformación, sea del deseo al amor o de la carne al cuerpo divino".[327] En palabras de Ezcurdia, lo que Hardt y Negri apuntan es que "el cuerpo social es una multiplicidad abierta compuesta de innumerables cuerpos singulares que en la propia producción de lo común afirma un acento diferencial donde radica un carácter liberador, frente a la preeminencia de lo Uno y lo Mismo".[328]

Volviendo al tema central de nuestra discusión, es momento de preguntarnos cómo pueden todas estas ideas sobre el cuerpo social aplicarse al tema del ruidismo. Lo que diremos al respecto es que en la música noise existe una tendencia a la generación de lazos sociales que responden, al menos en ciertos aspectos, al tipo de cohesión intersubjetiva que Hardt y Negri denominan como *multitud*. Concretamente nos referimos a la manera en la que personas diversas, provenientes de distintos contextos, con profesiones variadas y experiencias diferenciadas en el campo musical, se reúnen con el objetivo de compartir un espacio de expresión en el que cada quien se deja guiar por sus propios deseos e impulsos corporales, prescindiendo de partituras, de guías armónicas, patrones métricos o planes de acción previamente acordados, apenas coincidiendo en algunos referentes sonoros, en la utilización de una serie de recursos expresivos y en una actitud de rechazo sensorial hacia lo que antaño se concibiera como música. En un ensayo dedicado a la relación entre la música noise, el cuerpo y el capitalismo, Matthew Mullane asevera que "la extrema amplificación de la práctica de

326 Hardt y Negri, *Multitud*, op.cit., p.225.

327 Ibid, p.230.

328 Ezcurdia, "Deleuze y Negri, la potencia de la multitud y la producción de identidades democráticas", op. cit., s/p.

noise transforma las señales simples de la guitarra o de la voz, haciéndolas explotar en ondas que sacuden el cuerpo".[329] Precisamente es esta sacudida la que nos permite, cuando hablamos del cuerpo social, pensarlo como una multitud rebelde, como foco de resistencia transformadora, como conjunto de cuerpos deseantes que descubren la potencia que tienen para reinventarse al son de lo ruidoso. Esto nos remite a lo que Ezcurdia subraya cuando recuerda que "para Negri, siguiendo a Deleuze, la multitud es un monstruo que se transforma a sí mismo", y que "es en ese sentido una singularidad (...), que a los ojos de la lógica de lo Mismo, viene a subvertir el orden de lo verdadero, lo bello, lo bueno y lo justo".[330]

Aunque parezca paradójico, la satisfacción individual nos ha traído de regreso al tema de lo común, con lo que finalmente se vislumbra una relación del ruido con los principios económicos que analizamos a propósito del arte libre. Pues si el cuerpo es un espacio de producción subjetiva, es también un elemento esencial del aparato productivo de la comunidad, por ser al mismo tiempo el cuerpo el que trabaja, el que se relaciona socialmente y el que recibe la presión, la opresión, aunque también la satisfacción que los productos del trabajo humano traen consigo.

"Ahí está la subversión más fundamental aquí esbozada: no ya almacenar riquezas sino superarlas, (...), entrelazar los ruidos de los cuerpos, escuchar los ruidos de los otros a cambio de los propios y crear, en común, el código en el que se expresará la [nueva] comunicación".[331] Así es como Attali sintetiza la relación entre el cuerpo y la dislocación cultural que potencialmente se asoma en las prácticas de ruido. El cuerpo, sin embargo, no trabaja solamente con sus medios biológicos, ni sólo se relaciona con otros cuerpos a través de intercambios orgánicos. Tampoco es sometido, dominado, ni satisface sus deseos solamente con sus sentidos y recursos inmediatos, sino que incorpora la tecnología en todas las dimensiones de su existencia. Asimismo, el cuerpo del improvisador o del escucha de noise incorpora toda clase de aparatos a sus experiencias creativas y auditivas. El sonido gutural de las gargantas resonantes sólo existe cuando la voz se conjuga con el micrófono, mientras que el estruendo se concreta cuando la imaginación se amalgama con las computadoras, las grabadoras, los efectos electrónicos y las bocinas que materializan las vibraciones sonoras; la sociedad global del noise, organizada en pequeños circuitos que se distribuyen en todo el mundo,

---

329 Matthew Mullane, *Hurt Now, Feel Later: Noise, Body and Capital in the Japanese Bubble*, artandeducation.net, s/p.

330 Idem.

331 Attali, *Ruidos: Ensayo sobre la economía política de la música*, op. cit, p.212.

requiere del Internet y de los medios digitales para surgir y articularse.

Tanto para Marx como para McLuhan, la tecnología es un factor que determina la movilización social, y en esa misma línea conviene profundizar en el papel que juegan las máquinas dentro de la propuesta transformadora que estamos construyendo.

6.3. Distorsiones maquinales

En 1985, mismo año en el que Merzbow lanzara su álbum *sadomasochismo* y en que Hanatarash hiciera su primer lanzamiento discográfico, Donna Haraway publicaba un extraño libro que trataba de *Simios, Cyborgs y Mujeres*. Desde cierta perspectiva, dicho ensayo puede ser considerado un elogio a lo monstruoso, como ella misma sugiere cuando escribe que los simios, las mujeres y los cyborgs constituyen figuras monstruosas que "desde ámbitos como la biopolítica, la biotecnología y el feminismo, cuestionan las multifacéticas historias y teorías de los conocimientos establecidos".[332] Refiriéndose particularmente al monstruo cyborg, Haraway nos explica que su versión del mítico hombre/máquina "trata acerca de fronteras transgredidas, potentes fusiones y posibilidades peligrosas que las personas progresistas deberían explorar como parte de un necesario trabajo político",[333] mismo que haga frente a las problemáticas sociales que las nuevas tecnologías traen consigo.

En evidente reminiscencia de los planteamientos de Haraway, la productora británica Paula Temple nos propone un manifiesto sobre la música ruidosa que comienza con las siguientes palabras:

> Sinte, síntesis, sintetizador, sintetizando. (...). Al igual que el instrumento electrónico llamado sintetizador, los artistas son al mismo tiempo los sintetizadores y lo sintetizado. (...) Una hibridación con las máquinas, con la maquinaria de los sonidos y los visuales electrónicos. (...) Todos nosotros somos, por lo tanto, artistas cyborg.[334]

Si pensamos al hombre/máquina desde la connotación monstruosa que Haraway plantea, la idea de que los noiseros son artistas cyborg, de que son al mismo tiempo quienes producen sonido (sintetizadores) y quienes son, en tanto sujetos, producidos (sintetizados), armoniza con lo que hemos venido exponiendo en las últimas secciones

332 Donna J. Haraway, *Simians, Cyborgs and Women. The reinvention of nature*, New York, Routledge, 1991, p.2.

333 Haraway, *Simians, Cyborgs and Women*, op. cit., p.154.

334 Paula Temple, *Noise Manifesto. Distort sound/norms*, s/p.

de esta investigación. Si los ámbitos epistemológico y corporal de las prácticas de noise fueron ya interpretados como manifestaciones de lo monstruoso, es de suponer que en el campo tecnológico llegaremos a conclusiones similares; de hecho, hemos visto ya que la tecnología es un factor determinante para muchas de las transformaciones culturales que hasta ahora hemos analizado, y en ese sentido este apartado servirá, más que para presentar argumentos novedosos, para traer al frente un aspecto de nuestra discusión que hasta ahora ha sostenido nuestras ideas desde fondo.

La relación entre el ruido y la tecnología es, como hemos comentado antes (apartados 5.1, 5.4), un asunto que data de tiempos antiguos. A la par de potenciar la fuerza y velocidad del trabajo humano, la tecnología ha servido desde mucho tiempo atrás para amplificar el sonido producido por el hombre. Con la revolución industrial este fenómeno se agudizó exponencialmente, llegando en el siglo XX a una cúspide estruendosa que difícilmente pudo haber sido imaginada en centurias anteriores. Es entonces cuando surgieron las vanguardias artísticas que integraron el ruido como elemento de experimentación estética, y es también entonces cuando comenzaron a surgir instrumentos musicales que convertían en sonido los impulsos eléctricos. Desde el theremin hasta los sintetizadores, son muchos los ejemplos que vienen a la mente cuando pensamos en la aplicación de los avances tecnológicos para la construcción de máquinas sonoras, medios de expresión que fueron detonantes de géneros y estilos entre los que destacan las músicas ruidosas. Con estas innovaciones estéticas y organológicas llegamos a la década de 1980, y con ésta al surgimiento y propagación del noise como una forma radical de concepción musical basada en el ruido. En un principio fueron los micrófonos, las baterías, los instrumentos eléctricos y los sintetizadores los que hicieron retumbar las bocinas, y hacia finales de aquella década la computadora personal comenzó a expandir notablemente su capacidad de procesamiento, convirtiéndose en un vasto universo de posibilidades expresivas, que, por si fuera poco, en las décadas siguientes se vieron complementadas con una amplia variedad de aparatos digitales: ipods, censores, teléfonos celulares, controladores de todo tipo, constituyen en la actualidad, independientemente de que hayan sido o no originalmente diseñadas para ello, potentes máquinas de ruido.

En el capítulo 3 discutimos el impacto que la tecnología digital ha tenido en el sistema productivo del arte, modificando las condiciones laborales de los creadores, abaratando y facilitando la producción y distribución de insumos culturales y abriendo con todo aquello la posibilidad de generar un sistema artístico más autónomo,

horizontal y cooperativo. Por supuesto, todos estos cambios afectaron también la escena del noise, y por lo tanto el análisis que desarrollamos en aquel entonces es perfectamente aplicable a nuestro actual contexto ruidista; no obstante, nuestro objetivo por el momento no es redundar en lo que ya se dijo sobre los efectos de la digitalización en el arte, sino observar las particularidades que hacen de esta práctica sonora un espacio cultural en el que los conflictos y aperturas que la tecnología trae consigo se vuelven especialmente visibles: donde la amalgama entre máquina y humano se evidencia con énfasis particular. La idea fundamental a defender es que en el noise la tecnología se in*corpora* a las acciones, pensamientos y emociones humanas, de forma tal que no es posible separar al ser humano de sus instrumentos.

Si ya el micrófono, las bocinas y los pedales analógicos eran inseparables del sonido que los noiseros generaban hacia la década de 1980, el Internet y los diversos dispositivos digitales han llegado a integrarse en prácticamente todos los niveles de su actividad. La máxima mcluhaniana de que *el medio es el mensaje* cobra en este caso un significado casi literal, con una importante salvedad: *el medio no es el único mensaje.* Pues lo esencial en el cyborg, lo que lo distingue del robot y de otros androides, es el hecho de que éste es, además de maquinal, profundamente humano. A este propósito, Haraway plantea que “las máquinas de finales del siglo XX han hecho sumamente ambigua la diferencia entre lo natural y lo artificial, entre la mente y el cuerpo, entre lo que se desarrolla a sí mismo y lo que es externamente diseñado.”[335] El cyborg siente, sueña, desea y es capaz de imaginar porvenires que trascienden el simple devenir programado; análogamente, podemos decir que el improvisador ruidista tiene una mente creativa y un cuerpo deseante que de manera presencial interactúan con otras mentes y cuerpos. Es verdad que los noiseros dependen del código racional y de los circuitos lógicos para hacer funcionar sus aparatos, y también es cierto que, pese a que dicen tener total libertad sobre los sonidos que producen, están en realidad condicionados por las posibilidades técnicas de sus medios. Pero esto no elimina que las pulsiones más humanas, las más irreductibles a la lógica maquinal, exigen un lugar preponderante en este campo. Hemos de advertir, sin embargo, que esto no ocurre sin tensiones: el hombre y la máquina, a la par de potenciarse mutuamente, entran en un conflicto de intereses y en un intento mutuo por dominar el uno sobre el otro. Las cabezas del bicéfalo no siempre están de acuerdo, y es aquí donde el noise nos confronta con un problema biotecnológico de enorme complejidad, un problema que,

335 Haraway, *Simians, Cyborgs and Women*, op. cit., p.152.

como veremos, es reflejo de las luchas socioeconómicas que desde hace varios siglos se han venido dando en torno al capital.

Alguna vez Marx escribió que el capitalismo "abusa de la maquinaria para convertir al obrero (...) en parte de la pieza de una máquina".[336] Inspirado en la descripción que el doctor Andrew Ure hiciera de la misma como "un inmenso mecanismo automático, formado por innumerables órganos mecánicos y autoconscientes (...) sometidos todos ellos a una fuerza motriz que se mueve por sí misma",[337] el filósofo explicaba que la tecnología fabril tendía a eliminar la subjetividad humana del proceso de producción, haciendo del trabajador un engrane despersonalizado que sólo vale en tanto fuerza de trabajo. Esto tiene que ver con el concepto de *subsunción*, que en términos marxistas se refiere al sometimiento del obrero a la vigilancia y control del capitalista; de manera más específica, aquello se relaciona con un tipo de subsunción denominada *real*, que se caracteriza por someter al trabajador a un sistema laboral que surge a partir de los mecanismos de producción capitalistas y que sólo puede funcionar bajo los parámetros de expropiación que se generan en éstos. A diferencia de la *subsunción formal* que se da, por ejemplo, cuando a un campesino o labrador se le paga por realizar una actividad que como tal existe independientemente del contrato laboral (se puede labrar o trabajar la tierra para beneficio propio, sin que necesariamente exista de por medio un salario y un contrato capitalista), al obrero de una fábrica se le paga por apretar, una y otra vez, un mismo botón, de forma tal que el producto fabricado es resultado de un complejo ensamblaje de tareas que para cada uno de sus ejecutantes parecen disociadas, y que por sí mismas no producen nada que sea funcional para la sociedad. Es así como el autómata se apropiaba, a mediados del siglo XIX, de los cuerpos humanos para convertirlos en *órganos* de su propia maquinaria. Es de suponer que a principios del siglo XXI, cuando el Internet y la tecnología digital dan lugar a autómatas de proporciones nunca antes vislumbradas, esta situación se agudiza y se vuelve más compleja.

Según explican Hardt y Negri, el proceso de subsunción real que hace siglo y medio se observara en la fábrica llega a su cenit con el trabajo biopolítico, cuando se valoriza la labor inmaterial y las tecnologías informáticas permiten que la producción capitalista haga del mundo entero una fábrica distribuida. ¿Qué produce esta fábrica? Sujetos deseantes: usuarios de Internet, de telefonía celular y de redes sociales como Facebook,

336 Marx, *El Capital*, op. cit., p.376.
337 Ibid, p.374.

consumidores que generan ganancias por medio de su ocio; trabajadores que, sin saberlo, se producen a sí mismos laborando todo el día sin siquiera recibir un sueldo a cambio. En palabras de aquellos filósofos, "en el contexto biopolítico, podría decirse que el capital subsume no sólo el trabajo sino a la sociedad en su conjunto o, en realidad, la vida social misma, puesto que la vida es tanto lo que se pone a trabajar en la producción biopolítica como lo que es producido".[338] Uno de los efectos más determinantes que esta forma de economía inmaterial ha traído consigo consiste en que, al no existir un producto físico que pueda ser expropiado, lo que se expropia es el conjunto de recursos comunes (información, afectos, etc.) que se generan en el intercambio social; si decíamos antes que el producto fundamental de este sistema de producción es la subjetividad del propio trabajador, sugeríamos también que lo que se pone en juego es la vida social misma, dado que el sujeto sólo puede ser producido en el vínculo con una *multitud* que necesita comunicarse y compartir información para poder generar valor: un usuario de Facebook no produce nada, como nada produce por sí mismo un obrero que aprieta un botón de manera recurrente, pero los millares de millones de usuarios interconectados son capaces de generar riquezas insospechadas que se concentran, paradójicamente, en las arcas monopólicas de pocos empresarios "invisibles". Terrible panorama si nos enfocamos únicamente en el "lado oscuro" de esta situación, pero, como expusimos en capítulos previos, la producción biopolítica abre también canales de esperanza que es importante tener en cuenta si queremos entender la forma en la que toda esta discusión sobre economía, tecnología y producción se relaciona con el ruido.

Respecto a la dimensión esperanzadora de la economía inmaterial, Hardt y Negri comentan que la "relación entre capital y vida social productiva ya no es *orgánica* en el sentido en el que Marx entendía este término, porque el capital es cada vez más externo y desempeña un papel cada vez menos funcional en el proceso productivo".[339] Esto significa que, a pesar de la velada explotación que tiene lugar en el contexto biopolítico, el control capitalista tiende a decrecer en la medida en la que el trabajo y la colaboración tienden a volverse menos controlados: "la fuerza de trabajo biopolítica está tornándose cada vez más autónoma, mientras que el capital se limita a gravitar sobre ella de forma parasitaria".[340] Es así como el autómata, al tiempo de subsumir la vida social y por ende lo común, promueve la generación de redes horizontales,

338 Hardt y Negri, *Commonwealth*, op. cit., p.156.
339 Idem.
340 Idem.

autónomas y cooperativas, que además de ser la puerta a un nuevo modelo socio-económico constituyen un enorme caudal de creatividad. Lo que queda por preguntarnos es en dónde radica la distinción entre los procesos que abonan a la conformación de este tipo de redes y aquéllos que se entregan, dócilmente, a la "bestia maquinal" que convierte a las personas en engranes.

Parte de la respuesta a dicha interrogante la dimos ya cuando expusimos, en los capítulos 2 y 3, las características que hacen de la cultura y el arte libres movimientos que contribuyen a la construcción de un sistema social alternativo. En aquel entonces, analizamos el modo en el que la producción cultural, al poner la compartición al centro de sus formas productivas, genera una red de intercambios que tienden a responder a una lógica horizontal, autónoma, cooperativa. Sin embargo, al enfocar nuestro análisis en los aspectos económicos y políticos de la producción, mirando incluso los factores estéticos y sociales desde la perspectiva de los flujos de comunicación, intercambio y organización productiva, no pudimos observar lo que aquella revolución cultural significaba en términos de deseos, sentires, formas de pensar e interpretar la realidad, y en general de lo que en código foucaultiano podemos entender como producción subjetiva. En contraste, en los últimos apartados hemos abordado el noise como un caso de estudio para destacar, precisamente, las transformaciones culturales que en materia de subjetividad están teniendo lugar en nuestra época. Haciendo una síntesis de los diversos argumentos que en los tres últimos apartados hemos ido entretejiendo, podemos dar ahora la segunda parte de la respuesta a la pregunta con la que cerramos el párrafo anterior: un aspecto fundamental que distingue los procesos que nutren la conformación de redes autónomas, horizontales y cooperativas contra aquéllos que se entregan dócilmente al capital, es la presencia de sujetos rebeldes que desde la mente y el cuerpo trabajan, creativamente, en la producción de su propio devenir.

Poniendo la situación en términos más concretos, lo que distingue al noise de otros espacios culturales que también incorporan el desarrollo tecnológico como un elemento de constante innovación, pero que no se enfocan en las dimensiones corporal e intelectual del cambio subjetivo, es la fisura que el primero genera sobre la "programada" subsunción del ser humano hacia la tecnología. A grandes rasgos, esta fisura provoca que la relación entre el hombre y los aparatos que utiliza se dé de tal manera que el primero tome a los segundos como medios, y no que éstos hagan de aquél un medio para que la máquina capitalista funcione. Desde una nueva concepción del conocimiento humano basada en un principio de democracia radical, hasta la

afirmación del deseo personal como unidad estructural del cuerpo colectivo, pasando por la irracionalidad como nuevo paradigma epistemológico y por el reconocimiento de las pulsiones violentas que habitan en nuestras propias entrañas, lo que todas estas rupturas de identidad ponen en juego es, paradójicamente, la propia identidad que hace del hombre un sujeto humano y no una pieza maquinal. El cyborg, para ser un monstruo revolucionario, ha de tomar distancia de los circuitos de explotación que le dieron vida. La metáfora marxista del sepulturero que cava su propia tumba encuentra en el noise una fuerte resonancia libertaria, por ser éste un ejemplo de cómo un producto profundamente vinculado con el progreso capitalista puede ser un elemento que contribuya a la creación de un sistema sociocultural diferente.

Para poner las cosas en términos aún más concretos, consideremos algunos ejemplos de cómo en el noise se despliega la tensión entre una máquina que pretende, desde los preceptos capitalistas, subsumir al ser humano en sus circuitos, y un cuerpo/mente deseante que se niega a ser absorbido por el autómata. Hablando del Internet como máximo representante de las tecnologías digitales, podemos decir que por una parte esta red funciona como un medio de comunicación entre ruidistas de diversas partes del mundo, y obviamente también como una plataforma sumamente eficaz para distribuir y divulgar el trabajo de los mismos, pero por otra parte los conciertos en vivo siguen siendo un espacio insustituible de contacto personal no mediatizado; pasando a hablar del choque entre la lógica racional característica de las máquinas y la (i)lógica visceral que desborda el pensamiento estructural, podemos observar la amalgama que se da cuando los ruidistas se encuentran programando código y/o manipulando con virtuosismo, en un proceso claramente racional, los circuitos electrónicos, al mismo tiempo que se dejan llevar por los impulsos irracionales que se van presentando mientras improvisan; finalmente, a propósito de la relación entre la economía, la tecnología y la creación artística, cabe destacar que aunque el consumo recurrente de aparatos novedosos coloca a los noiseros en un estado de dependencia hacia el mercado capitalista, el hecho de utilizar los dispositivos de maneras poco convencionales, para generar un tipo de música que difiere considerablemente de aquélla que dicho mercado promueve, es una forma de apropiación de los medios tecnológicos a favor de la autodeterminación subjetiva. Sobre este último punto, conviene señalar la estrecha relación que tiene el noise con técnicas y/o escenas artísticas como el *glitch*, el *circuit bending*, el *hardware hacking*, entre otras, todas ellas dedicadas a transgredir el funcionamiento habitual de las máquinas: no para dejar de utilizarlas ni para romper drásticamente con el circuito comercial capitalista, sí para abrir canales de interferencia

entre lo que las empresas esperan de un consumidor y la manera en la que este último saca provecho de las primeras.

Según opina Enrique Dussel,

> la tecnología, que como capital se vuelve contra el hombre como un 'poder ciego', autónomo, brutal, debería primero ser rescatada de la subsunción que sufre como momento del sistema de valorización del capital, para poder ser un instrumento del trabajo del hombre a su servicio. El proceso de liberación es también liberación de la tecnología para el hombre.[341]

Esto implica, en palabras del mismo filósofo,

> liberar a la tecnología para la humanidad a fin de permitir al hombre un trabajo, no para el capital, sino para sí mismo: ampliación de tiempo de re-creación, de reproducción de la vida, de expansión del espíritu, del arte, de tensión trascendental más allá de los límites del reino de la necesidad aspirando al Reino de la Libertad, como cantaba Schiller. De no liberar a la técnica para el hombre, el hombre seguirá siendo inmolado al fetiche a través y por medio de su materialidad en la máquina.[342]

Tal como se aprecia en las citas precedentes, la batalla que se libra entre la máquina y el hombre es también una batalla por la libertad social, una lucha contra los preceptos maquínicos del capitalismo, una interferencia violenta en la señal de un sistema tecnológico que falla al contacto con los seres humanos.

Una de las acepciones que se suelen dar al ruido es la que lo define, justamente, como una interferencia, una interrupción en el flujo comunicativo que evita que los mensajes se transmitan correctamente. Basándonos en esa concepción, podríamos pensar en el noise como una práctica que interfiere en el mensaje que el capital expresa a la humanidad a través de la tecnología. La máquina quiere decirnos algo, quiere explicarnos cómo debe ser la relación entre los hombres y sus productos, pero el estruendo no permite que su palabra se escuche con claridad. ¿Qué es lo que se escucha entonces?, ¿cuál es el mensaje que emerge del altercado, el que se alcanza a comprender, el que produce, el que comunica y el que se vuelve a fin de cuentas efectivo? Es el ruido mismo: la interferencia que adquiere significación por su propio derecho. Si hasta ahora hemos hablado de la tensión entre el hombre y la máquina, falta decir que es precisamente esa tensión, esa interconexión compleja y conflictiva, un aspecto fundamental de la relación entre el ruidismo y los nuevos medios maquinales.

---

341 Dussel, *16 Tesis de economía política*, op. cit., p.401.

342 Ibid, p.402.

Vivimos en una era de conexiones. La economía biopolítica depende, como explicamos antes, de la interconexión de millones de usuarios que a través de sus vínculos generan valor. Más aún, los vínculos mismos son el valor que se genera: el intercambio de ideas, la creatividad, la información que surge de señales y flujos informativos que se interfieren unos a otros. Todo esto es lo que permite que el mercado capitalista, pero también los proyectos de resistencia que interfieren con su lógica, encuentren en las telecomunicaciones un terreno fértil donde florecer. El Internet, red multitudinaria de conexiones informáticas, es el mejor ejemplo de cómo la tecnología de la interconexión ha transformado la economía, pasando de un mercado que intercambia productos a uno que produce intercambios. Según lo que plantea Manuel Castells, "el Internet tiene una geografía propia, una geografía hecha de redes y nodos que procesan flujos de información", de modo que "el espacio de los flujos resultante es una nueva forma de espacio, característico de la era de la información".[343]

¿Cómo se relaciona el carácter interconectivo de Internet con el asunto del ruidismo? David Novak responde a esta pregunta explicando que el noise es un tipo de música que surge y se define a partir del flujo comunicativo. Esto es algo que se observa, por ejemplo, en el hecho de que el noise es producto del intercambio cultural entre diversos países, particularmente entre Japón y los Estados Unidos. A este respecto es importante comentar que el *japanoise* fue definido como tal no desde la propia isla asiática, sino desde el país norteamericano que vinculó, bajo una interpretación que desde la perspectiva extranjera fue considerada errónea, las experimentaciones niponas con sus propias exploraciones sonoras, dando lugar a una malinterpretación que sin embargo tuvo importantes efectos productivos. Este es un caso en el que "la circulación no es únicamente movimiento e intercambio, sino performance y proceso. Sus formas no se mueven simplemente de un lugar, persona o contexto sociocultural a otro", sino que constituye "un nexo de producción cultural que define las cosas, los lugares y las prácticas sobre las que se mueve".[344]

Este entender el noise como producto de la circulación, el intercambio, el flujo, lleva a Novak a caracterizar esta práctica musical como una que se desenvuelve en el filo de la cultura. No completamente ruido, pero tampoco incorporada del todo a los mercados del arte y del entretenimiento, fluctúa entre ser y no ser parte de lo socialmente aceptado y en esa fluctuación encuentra su máximo grado de productividad: "los filos

343 Castells, *La galaxia Internet*, op. cit., p.235.
344 Novak, *Japanoise*, op. cit., pp.17-18.

marcan las fronteras del espacio vacío, pero asimismo representan los lugares de transformación donde las nuevas posibilidades vuelven a emerger".[345] Nuevamente en el terreno foucaultiano de la negatividad productiva, el ruidismo se presenta como un producto de la frontera: ya no se trata únicamente de interconectar nodos que operan bajo lenguajes comunes, sino de poner en contacto universos culturales que, para poder comunicarse, necesitan confrontar códigos diferentes en un intento de traducción que termina siempre en la malinterpretación de las partes comunicantes. El error es una típica interferencia del espacio fronterizo, como señala Iuri Lotman cuando habla de la frontera semiótica como un espacio de agitada producción cultural, de creación de lo nuevo a partir de traducciones imperfectas. El filo, la frontera, el flujo o la interconexión, son distintas maneras de nombrar un fenómeno de dispersión que paradójicamente ha llegado, de unas décadas a la fecha, a colocarse al centro de la cultura global.

Pensar el Internet como un conjunto de nodos perfectamente conectados, comunicados a través de un lenguaje universal que no se presta a interferencias o fallas, es creer que la máquina ha triunfado sobre el hombre. La realidad, no obstante, nos ofrece un panorama muy distinto, uno en el que las incertidumbres son tan protagónicas como las certezas que decimos tener. Cuando un sistema tiene en su centro la dispersión periférica, como ocurre con el Internet y con la música noise, entramos en un territorio cultural que no sabemos todavía descifrar: en el reino del hemisferio derecho que se resiste a ser comprendido.

¿Qué se puede concluir de todo esto? Entre el entramado de incertidumbres, lo único que tenemos ahora por seguro es que estamos en un momento de álgida productividad y que ante la novedad, extrañeza y complejidad de nuestros tiempos, urge generar nuevas teorías, nuevas herramientas analíticas que nos permitan comprender la "telaraña" tecnológica, intelectual y sensorial en la que estamos sumergidos. Para pensar en lo nuevo, es necesario crear nuevos lenguajes; para pensar las transformaciones culturales de las que hemos venido hablando, se requiere generar nuevos marcos conceptuales que subviertan la mirada colonialista –propia del pensamiento moderno–, con el fin de comprender los rugidos de la cabeza libertaria del monstruo.

345 Ibid, p.19.

Epílogo tercero: el rugido de Calibán

La ficción es un ámbito literario que, aunque trata de tramas y personajes *imaginarios*, muchas veces refleja la realidad mejor de lo que los relatos históricos pueden conseguir. En parte porque a través de metáforas logran expresar los tabúes sociales que no pueden ser nombrados de manera directa, en parte porque por medio de figuras y situaciones extraordinarias manifiestan los temores, las fantasías, los deseos que desbordan el campo de lo realista, los cuentos, las novelas y las obras teatrales –entre otras formas de literatura ficticia– nos permiten observar aspectos de la cultura que no son evidentes a los análisis políticos, económicos o sociológicos que buscan explicar los fenómenos sociales únicamente a partir de sus "hechos" y "verdades". Quizás por eso Marx comienza sus manuscritos *Grundrisse* haciendo referencia al personaje novelístico Robinson Crussoe, y McLuhan abre su *Galaxia Gutemberg* aludiendo al Rey Lear de Shakespeare.

Siguiendo los pasos de McLuhan y de Marx, este epílogo girará en torno a un personaje ficticio, casualmente tomado, al igual que el Rey Lear, de una tragedia shakespeareana. Sin embargo, en este caso no aludiremos a un héroe monárquico ni a alguna noble figura que nos muestre la versión más refinada de la "alta cultura", sino que haremos referencia a un monstruo antiheróico que representa una amenaza a los valores culturales, a la jerarquía social y a la noción de justicia que la monarquía representara en la época de Shakespeare. Nos referimos, como puede suponerse por el título de este apartado, al esclavo monstruoso de *La Tempestad*: al humillado, al ruidoso, al deforme Calibán que el hechicero Próspero tuviera a su servicio. "Si no pones cuidado o haces con pocas ganas lo que ordeno", dice Próspero a Calibán en las primeras escenas de la tragedia, "tus rugidos van a hacer que las bestias tiemblen".[346] La respuesta del monstruo ante tal advertencia pasa por distintos estados a lo largo del drama, llegando al final a un terreno de ambigüedad en el que éste se resigna a obedecer al mago, pero sin retractarse del resentimiento que lo llevara escenas antes a tratar de asesinar a quien representa la prosperidad en este relato.

¿Por qué hablar de Calibán en el epílogo de un capítulo que trata sobre las transformaciones subjetivas que se dan en las prácticas de noise? Porque su historia puede ser interpretada como una analogía del sometimiento que el ruido tuvo en siglos anteriores por parte de la "alta cultura" musical, y porque su rebeldía puede ser comparada con la subversión que estas músicas ruidosas constituyen con respecto al

346 William Shakespeare, *La Tempestad*, Buenos Aires, ed. Losada, 1999, p.73.

paradigma artístico-cultural que en distintos momentos, por distintas razones, hemos asociado al capitalismo.

Si Calibán es un personaje repugnante, es porque carece de la nobleza que Próspero y su hija tienen como representantes de una clase social privilegiada; monstruo como los pobres, como los obreros, los indígenas, las mujeres... como los ruidos molestos que la "música culta" trata de evitar a toda costa, este personaje viene a representar el modo en el que los valores subjetivos son determinados por lo que Marx denominara *conflicto de clases*. De la misma forma que la monstruosidad del esclavo viene dada por la perspectiva colonial del amo, la definición del ruido como excedente, como disturbio, como carente de sentido, viene dada por una perspectiva que no fortuitamente corresponde al gusto musical de los sectores dominantes. El rugido de Calibán es el grito del excluido, del marginado, del proletariado, de aquél a quien se detesta pero es al mismo tiempo necesario para que la máquina automática funcione. Pero ¿qué ocurre cuando el monstruo se subleva, cuando encuentra un espacio de locución y cuando subvierte los valores de aquél que antaño lo sometiera?

De acuerdo con la lectura anti-colonialista que Hardt y Negri hacen de nuestro personaje, "la cultura de Calibán es la cultura de resistencia que vuelve las armas de la dominación colonial contra esta misma".[347] A estas alturas queda claro que a lo que estos autores se refieren no es a una resistencia en el sentido de oposición dialéctica que criticamos en el apartado 5.3, sino a una lucha de transformación capaz de reconstruir la historia desde la posición del oprimido: "desde la perspectiva del colonizado, en su lucha por la liberación Calibán, que está dotado de tanta o más razón y civilización que los colonizadores, es monstruoso sólo en la medida en que su deseo de libertad excede los límites de la relación dialéctica de biopoder".[348] Cuando dejamos de hablar del negativo que se opone a los principios de la positividad, cuando comenzamos a hablar del *otro* que se afirma como agente de formas alternativas de producción, de pensamiento y de deseo, dejamos atrás la cultura de Próspero y entramos en un extraño territorio que nos confronta con una nueva lógica social.

En términos de McLuhan, el reconocimiento de Calibán como fuerza productiva es sintomático de una *inversión cultural* en la que el fondo emerge como potencia de cambio, como una nueva figura que pone en riesgo la configuración social en su conjunto. Partiendo de lo anterior, podríamos decir que las prácticas de ruido, en

347 Hardt y Negri, *Commonwealth*, op. cit., p.111.
348 Ibid, p.112.

analogía al monstruo shakespereano, son una manifestación de aquello que fuera antaño reprimido, de modo que el hecho de que éstas tengan hoy un espacio legítimo (aunque todavía marginal) dentro de la sociedad es una muestra de que los valores culturales están cambiando. Hasta aquí nos encontramos ante una versión bastante optimista que pareciera satisfacer los ruidosos pronósticos de Jacques Attali; no obstante, para hacer un balance que sea verdaderamente útil a nuestros fines, tendríamos que preguntarnos si la realidad de estas prácticas responde, efectivamente, a las promesas sociopolíticas del ruido attaliano.

A lo largo de este capítulo hemos sugerido distintas maneras en las que el noise se constituye como una práctica *potencialmente* propicia para que escuchas y ruidistas disloquen sus valores y costumbres, sus formas de pensar, sentir y relacionarse con el desarrollo tecnológico. Sin embargo, esto no nos dice todavía hasta qué punto dicha potencia puede *actualizarse* para conformar procesos sociales que generen alternativas concretas al sistema cultural aún dominante, hasta dónde esto tendría consecuencias políticas que nos llevaran a reafirmar nuestra hipótesis inicial, a saber, la de que en las prácticas ruidistas se pueden observar destellos de una forma de organización social distinta de la que rige el aparato capitalista. En otras palabras, la cuestión es si hemos teorizado un fenómeno que puede ser observado en la práctica cotidiana de quienes se dedican a hacer música con ruido, o si nos hemos entregado a una reflexión abstracta en torno a circunstancias que difícilmente se articulan en los hechos.

Hemos sugerido en distintos momentos que las consideraciones epistemológicas, corporales y tecnológicas expuestas previamente responden a condiciones que resultan excepcionales frente a un mercado cultural que absorbe a la vasta mayoría de las expresiones artísticas, por supuesto incluidas las ruidistas, en un sistema de producción más afín a los preceptos capitalistas que a las cualidades de autonomía, horizontalidad y cooperación que caracterizan al paradigma cultural sobre el que se basa nuestro análisis. Aunque esto parezca debilitar las diversas argumentaciones que hemos venido presentando, debemos admitir que pocos son los casos de proyectos de noise en los que el flujo de deseo se impone sobre el disciplinamiento corporal que las instituciones, la búsqueda de prestigio y las limitantes económicas traen consigo, y pocos son aquéllos en los que la irracionalidad y el pensamiento no jerárquico domina sobre la razón y la jerarquía socio-cognitiva que envuelven las relaciones humanas. ¿Hemos de concluir, acaso, que toda esta travesía argumentativa no ha sido más que una *ficción* incapaz de culminar en una propuesta de transformación realista?

Sí y no. Sí porque el análisis que hemos realizado pareciera pasar por alto que la industria cultural sigue absorbiendo y enmarcando las prácticas de noise, junto a muchas otras expresiones presuntamente contra-culturales, en una lógica mercantil que a nivel de generalidad contradice la mayoría de nuestros argumentos; no porque a pesar de su carácter minoritario y del constante riesgo a ser neutralizados por el sistema artístico dominante, los aspectos de transformación que hemos revisado se materializan, efectivamente, en prácticas concretas como las que hemos utilizado para ejemplificar los distintos rubros de nuestra propuesta. Aunado a ello, cabe enfatizar que, además de sus acciones artísticas, es común que los ruidistas enuncien discursos que van en contra, o al menos en una dirección distinta, de los códigos mercantiles que se observan en otros contextos. Es verdad que estos discursos no siempre son del todo congruentes con los actos de sus autores, de la misma manera que los relatos de ficción no siempre nos reflejan una realidad que corresponda con la forma de vivir de sus escritores, pero esto no elimina que el hecho mismo de enunciar un determinado posicionamiento es señal de que aquello que se expresa forma parte de un *imaginario* que se socializa, y de que ello repercute en la producción y recepción de *presencias culturales* que se insertan en el mundo "real". Si las ficciones más disparatadas tienen importantes efectos en la realidad que las alberga, ¿por qué no habrían los discursos más "ingenuamente" revolucionarios sobre el ruido de tener también repercusiones sobre el mundo que les sirve de contexto?

Volviendo al asunto de lo minoritario y de lo que tiende a ser neutralizado por el sistema artístico dominante, resulta interesante considerar la lectura que Hakim Bey –nombre *ficticio* del pensador anarquista Peter Lamborn Wilson– hace de Calibán como un personaje que representa la autonomía y la libertad que potencialmente se albergan bajo el regazo del mismísimo imperio:

> Calibán, el salvaje, está alojado como un virus en la misma maquinaria del imperialismo ocultista; los animales/humanos del bosque están investidos desde un principio con el poder mágico de lo marginal, lo excluido, lo desterrado. Por un lado Calibán es feo, y la naturaleza una "inmensidad aullante" –por otro, Calibán es noble y soberano, y la naturaleza un Edén.[349]

Con estas palabras, Hakim Bey nos recuerda nuevamente la imagen marxista del sepulturero capitalista que cava su propia tumba. La fuerza "natural" del monstruo

349 Hakim Bey, *TAZ: The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*, The Anarchist Library, 1985, p.106.

edénico, necesaria para cavar una tumba de profundidad suficiente para sepulturar a un sistema planetario, puede ser comparada con la fuerza común que los trabajadores libres desarrollan con ayuda de los medios tecnológicos. Aunque debemos advertir que, a diferencia de la metáfora marxista que deposita la potencia revolucionaria en la clase trabajadora en tanto masa social, la de Bey confía más en los monstruos excepcionales que encuentran en su carácter efímero y minoritario su principal fuerza sublevante.

Para el filósofo anarquista, el trabajo político más determinante en términos de transformación social no es aquél que construye revoluciones permanentes (lo que es de por sí una contradicción de términos), sino el que se concentra en generar sublevaciones transitorias que establezcan procesos de autonomía temporal. Bajo el nombre de *Zona Temporalmente Autónoma* (TAZ, por sus siglas en inglés), Hakim Bey denomina a los procesos de liberación que no pretenden ser duraderos ni extenderse a nivel masivo, sino que se entregan a su especificidad histórica a sabiendas de que tarde o temprano serán recuperados por el poder hegemónico del cual se liberaron. Estas zonas pueden ser pensadas como ocasiones de fiesta, en el sentido de que son eventos extra-ordinarios en los que las conductas sociales propias de la cotidianidad se ven transgredidas. En estas fiestas se generan nuevas formas de relación social que bien podrían ser la semilla de futuras revoluciones, o bien podrían limitarse a la experiencia liberadora del momento específico en el que ocurren; no es necesario que los procesos de autonomía se establezcan en instituciones revolucionarias para que tengan efectos sociales inmediatos, efectos que para Bey pueden ser tanto o más determinantes para la vida que las circunstancias (macro)políticas. “Admitamos”, propone el anarquista, “que por una breve noche una república de deseos se vio gratificada. ¿No confesaremos que la política de esa noche tiene más fuerza y realidad para nosotros que, digamos, el gobierno de nuestra nación?[350]

Pensar el ruido como una Zona Temporalmente Autónoma puede ayudar a comprender los alcances reales de esta potencia ficticia. No obstante, esto sigue sin explicar cómo podría el rugido de Calibán ser la expresión de un sistema económico, político y social que deje atrás los vicios de Próspero, en aras de un futuro más libre y democrático. Siguiendo los argumentos con los que cerramos nuestro quinto capítulo, para entender la articulación entre el ruidismo y la sociedad en su conjunto hace falta superar los discursos meramente intra-disciplinarios: salir del solipsismo musical para trazar las conexiones entre el sonido y otros ámbitos de la experiencia humana. En este

350 Ibid, p.119.

capítulo hemos hablado de cómo el noise es manifestación de un proceso de cambios epistemológicos, sensoriales y tecnológicos a gran escala; lo que sigue es reflexionar sobre cómo este cuerpo ruidista puede incorporarse a un movimiento cultural de mayor amplitud, a un cuerpo-multitud como el que Hardt y Negri plantean cuando hablan de una sociedad alternativa, ya no sólo como manifestación o como espacio privilegiado sino ahora como agencia política.

La perspectiva decolonial que representa Calibán se nos presenta como un potente articulador de las luchas libertarias que se gestan entre monstruos, específicamente entre engendros que se rebelan contra un sistema de dominación colonialista. Capitalismo, modernidad y colonialismo son nombres distintos para una misma historia de expropiación del fuerte sobre el débil, historia que Calibán denuncia con sus rugidos. Esto es algo que Silvia Federici apunta bien en su conocido libro sobre *Calibán y la bruja*, en el que estudia la opresión que los cuerpos femeninos sufren con la instauración del control capitalista. Hablando, como nosotros, de la violencia que la modernidad ejerce sobre la subjetividad humana al imponer una concepción deshumanizada del sujeto como fuerza de trabajo, esta autora nos sugiere que

> Shakespeare le dio voz [al proletario oprimido] en *La Tempestad* (1612), donde imaginó la conspiración organizada por Calibán, el rebelde nativo, hijo de una bruja, y por Trínculo y Stefano, los proletarios europeos que se hacen a la mar, sugiriendo la posibilidad de una alianza fatal entre los oprimidos y dando un contrapunto dramático con la mágica capacidad de Próspero para sanar la discordia entre los gobernantes.[351]

No obstante, en la tragedia shakespeariana el monstruo acaba sometiéndose a su opresor: “la conspiración termina ignominiosamente, con los proletarios europeos demostrando que no son nada más que ladronzuelos y borrachos y con Calibán suplicando perdón a su amo colonial”.[352] Según sugiere Federici, esta derrota es resultado de una historia que, incluso en sus márgenes rebeldes, fue construida sobre paradigmas patriarcales que no dejaron lugar para concebir la diferencia interna de lo excluido:

> ¿Podría haber sido diferente el resultado de la conspiración de Calibán si sus protagonistas hubiesen sido mujeres? ¿Y si los rebeldes no hubieran sido Calibán sino Sycorax, su madre, la poderosa bruja argelina que Shakespeare oculta en el fondo de la obra, ni tampoco Trínculo y Stefano sino las hermanas de las brujas que, en los mismos

351 Silvia Federici, *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, trad. Verónica Hendel y Leopoldo Sebastián Touza, Madrid, Traficantes de Sueños, 2010, p.163.

352 Idem.

> años de la conquista, estaban siendo quemadas en la hoguera-Europa?
>
> Esta es una pregunta retórica, pero sirve para cuestionar la naturaleza de la división sexual del trabajo en las colonias y de los lazos que podían establecerse allí entre las mujeres europeas, indígenas y africanas en virtud de una experiencia común de discriminación sexual.[353]

Siguiendo esta línea de reflexión, cabría preguntarnos si la historia de las revueltas del siglo XXI sería diferente si voltéaramos a ver a los agentes sociales que se siguen excluyendo de las discusiones políticas, si cuestionáramos las divisiones internas que las luchas de liberación siguen teniendo. Desde esta perspectiva, pensar en la experimentación musical como un espacio de batalla libertaria representa una subversión contra los "colonialismos invisibles" que sostienen todavía a las ciencias sociales, a los movimientos populares y a los mismos proyectos artísticos. De acuerdo con Boaventura de Sousa, la lucha que nos toca librar, si queremos despertar la esperanza, es la de sustituir un pensamiento basado en la exclusión, la dominación y el egoísmo por uno sustentado en la diversidad solidaria. La pregunta de si la historia sería mejor en manos de Calibán o en manos de Sycorax puede ser ociosa si consideramos que ambos están en posición de prender sus instrumentos, de conectar las bocinas y perderse juntos en el ruido solidario. Pero para ello es necesario trascender la temporalidad efímera de la TAZ para apuntar hacia un proyecto que no se conforme con excepciones festivas, uno que busque modificar de raíz los principios de opresión que siguen siendo la norma.

No basta con encerrar a Calibán en un zoológico de buenos tratos ni con sacarlo los domingos a que corra libremente; así sigamos hablando en un tono ficticio, debemos ser capaces de imaginar un drama *optimístamente trágico* en el que las rejas se derrumben y en el que tanto el monstruo como la bruja dejen de vivir subsumidos en los conjuros del hechicero.

353 Ibid, p.164.



...Y hay también quienes ven en el cuerpo una extensión de la tierra, manifestación ancestral de los vínculos humanos con la tierra, conexión con los ciclos del ser y su paso por el mundo...

7. Ruido Libre

Parte 1

Hagamos un repaso: en el capítulo primero introdujimos los aspectos de la teoría de Marx que serían relevantes para nuestro trabajo, particularmente aquéllos que sirven de sustento a la propuesta que Hardt y Negri plantean sobre una nueva economía basada en el trabajo biopolítico, y hacia los últimos apartados expusimos también algunos rasgos generales del pensamiento de McLuhan sobre las implicaciones socio-culturales de los medios tecnológicos; en el segundo capítulo, por su parte, hablamos de los movimientos de software y cultura libres como casos de estudio para observar las posibilidades que, en torno a la libertad cultural y a la propiedad común, las tecnologías digitales han abierto; en el tercero trasladamos el foco de nuestra discusión al campo específico del arte, analizando la aplicación de los principios de la cultura y el software libres a las prácticas creativas, y en el cuarto hablamos de las particularidades que la música libre presenta como una forma específica de arte que opera bajo dicho paradigma; si bien en estos cuatro capítulos logramos establecer una propuesta analítica para explicar algunas manifestaciones artísticas que tienden a la horizontalidad, la cooperación y la autonomía –aspectos que Hardt y Negri ubican como característicos de la llamada economía biopolítica–, después de analizar el campo musical hicimos hincapié en la dificultad que existe para distinguir los procesos culturales que fortalecen al capitalismo respecto a aquéllos que se alejan de este sistema, siendo que el actual contexto biopolítico tiende a hacer difusa la diferencia entre lo común y las formas novedosas que existen de centralización y expropiación privativa; esto nos llevó a proponer, en el quinto capítulo, a las prácticas musicales centradas en el ruido como un nuevo caso de estudio que, al tener la subversión, la transgresión y la violencia como elementos recurrentes de sus discursos estéticos, nos permitieron llevar nuestro debate hacia la problemática de la resistencia cultural y de su relación con los procesos de producción y transformación subjetivas; finalmente, el sexto capítulo analizó el caso específico de la música noise, planteando una serie de consideraciones epistemológicas, corporales y tecnológicas que nos llevaron a concluir que para hablar de cambio sistémico es necesario tomar en cuenta el nivel de la subjetividad y de su liberación con respecto a la subsunción deshumanizante que, de acuerdo con Marx, es una tendencia inherente a la lógica social del sistema capitalista: una lógica colonial que se basa en la marginación y explotación de los “monstruos excluidos”.

¿Por qué empezar este séptimo capítulo haciendo un resumen de los seis anteriores? Porque su objetivo es sintetizar, bajo el concepto que sirve de título a esta investigación, los distintos planteamientos que hasta ahora hemos hecho. De modo que en lo que sigue hablaremos del **ruido libre** para referirnos a una propuesta estética que conjuga los dos casos sobre los que ha venido girando nuestro estudio: por una parte el **arte libre**, representante artístico de un extendido movimiento cultural que se sustenta en los principios del software libre, y por otra parte el **noise** como representante contemporáneo de las prácticas musicales basadas en el ruido. Cabe decir que, a diferencia de los conceptos y movimientos artísticos, culturales y musicales que se abordaron en secciones anteriores, el término de ruido libre no es directamente tomado de una práctica particular que se denomine a sí misma de esta manera, siendo en cambio una aportación conceptual que como músico e investigador estoy haciendo para analizar el cruce entre dos fenómenos distintos; aunque estos fenómenos culturales comparten diversas características y comienzan ya a dialogar en algunos proyectos específicos, no conforman todavía –y no se ve una tendencia que nos sugiera que lo harán en el futuro– un movimiento artístico conjunto. De modo que este análisis nos llevará a caracterizar un objeto disperso que carece de una identidad consensuada, pero que nos permitirá, por una parte, visibilizar la convergencia entre dos tendencias de transformación cultural que tienen lugar en nuestros días, y por otra parte sentar las bases del ejercicio *musical* del que hablaremos en el último capítulo, cuando traslademos nuestra atención al terreno de la experimentación artística de los diversos principios, conceptos y posicionamientos que a nivel teórico-analítico serán abordados en las páginas siguientes.

Con lo anterior queda evidenciado que este capítulo tiene una doble función: en primer lugar sirve para concluir la propuesta *imaginaria* que comenzamos en las primeras páginas del presente escrito; en segundo lugar, para dar pie a una *investigación artística* que tuvo lugar de manera simultánea a la parte teórica, independientemente de que será, para fines de claridad, presentada como parte final del trabajo que nos ocupa. Ya nos daremos tiempo, en el capítulo 8, para hablar de la diferencia y la similitud entre estas dos formas de aproximación investigativa, así como para comentar las visiones que en los últimos años han surgido en torno a la legitimación del arte como una forma válida de conocimiento. Por ahora, lo que nos toca es adentrarnos en el concepto de ruido libre, y a través de éste articular los diversos elementos que de manera teórica hemos venido desarrollando.

Con el propósito de confrontar los dos campos discursivos sobre los que se sustenta nuestra noción de ruido libre, en los siguientes apartados abordaremos dos cuestiones que atraviesan toda nuestra argumentación previa: por un lado la libertad, con toda la polémica que desde tiempos de Marx ha generado en lo que respecta a su relación con el sistema capitalista, y por otro lado el impacto que el Internet y la tecnología digital han tenido para las prácticas artísticas contemporáneas. Una vez que hayamos señalado las coincidencias y los puntos de quiebre que en torno a dichas cuestiones encontramos entre el noise y el arte libre, revisaremos algunos proyectos que se dedican, desde la praxis, a explorar el cruce entre estos dos terrenos discursivos. Todo esto para llegar, al final de este séptimo capítulo, a sugerir que el ruido libre es parte de un proceso de *revolución imaginaria* en la que el ruido, el arte y la libertad, haciendo uso de los medios tecnológicos que extienden las capacidades humanas, son señales de un futuro, hasta cierto punto ya presente, en el que la sociedad aprenderá a compartir y relacionarse de una manera distinta a la que hoy en día sigue siendo dominante.

7.1. Miradas comunes: dos nociones complementarias de libertad

Un argumento que ha tenido mucho peso a lo largo de este trabajo es el de que estamos en un momento histórico que coincide con algunas de las circunstancias que Marx vinculara con el fin del capitalismo, particularmente en lo que atañe a la contradicción inherente a un sistema de producción que requiere otorgar, para desarrollarse y seguir acumulando riqueza, cada vez más libertad a los mismos trabajadores que necesita explotar para que el capital siga prosperando. Esta contradicción, presente ya en el siglo industrial pero fuertemente agudizada en nuestra incipiente centuria digital, da lugar a una extraña situación en la que es la libertad humana la que tiende a convertirse en el objeto más preciado de explotación capitalista, lo que tiene por consecuencia una serie de "paradojas colaterales", como el hecho de que las formas de expropiación y privatización que caracterizan la economía biopolítica se basan en la compartición de recursos comunes, o el de que las expresiones culturales que a nivel de contenido contradicen los mecanismos de dominación capitalista, por ejemplo algunos proyectos de música noise, a nivel de sus formas de producción pueden llegar a ser generadoras de un valor que beneficia a los sectores dominantes. Desde la perspectiva marxista que Hardt y Negri suscriben y desarrollan, el destino de aquellas contradicciones es la crisis final del capitalismo y la consecuente realización del proyecto comunista, es decir, la consolidación de una forma de sociedad basada en la propiedad, el trabajo y la libertad

comunes; sin embargo, desde la perspectiva de quienes en esta etapa de transición nos dedicamos a investigar y a producir arte y cultura, las cosas no resultan tan claras y es difícil, desde nuestra posición de agentes internos de un fenómeno que se está construyendo día a día, hacer un balance realista de la dirección que el proyecto de libertad cultural está siguiendo y proyecta seguir en las décadas venideras.

Aunque en las conclusiones provisionales que se han dado en los distintos momentos en los que nos hemos enfrentado a este tipo de dilemas, tanto en lo referente al arte libre como a las prácticas ruidistas, ha quedado evidenciada una posición tendencialmente optimista respecto al futuro de la cultura en su relación con la libertad y con la producción comunitaria, esta posición ha pretendido responder, más que a una inercia de ingenuidad o de superficialidad discursiva, a un *optimismo trágico* como el que Boaventura de Sousa Santos define como "consciencia de las dificultades de la lucha" sumada a la "confianza en la capacidad humana para superar [dichas] dificultades".[354] Ahora bien, si hemos de aventurar un balance realista de las oportunidades que han surgido en las últimas décadas para un proyecto renovado de libertad cultural, es necesario preguntarnos cuáles son las dificultades más determinantes de las que tendríamos que cobrar consciencia y cuáles son las capacidades humanas en las que hemos de confiar para la superación de tales obstáculos. Está de más decir que esta pregunta ha sido ya formulada de distintas maneras en secciones anteriores, dando lugar a diferentes respuestas según el tema particular que se ha tratado en cada caso, por lo que ahora nos abocaremos simplemente a resumir los contornos generales de lo que ha sido antes desarrollado. Para ello, comenzaremos por recordar lo concerniente a la noción libertaria del arte libre, para después repasar lo correspondiente a las prácticas ruidistas. Esto nos permitirá comparar ambas formas de concebir la libertad, con el fin de construir una noción integral, optimístamente trágica, en la que estas dos vertientes se vean mutuamente complementadas.

En lo que concierne al arte libre, hemos de recordar que la noción de libertad que le es característica se encuentra anclada en el ideal marxista –y hasta cierto punto también anarco-comunista– de sociedad libre. Esto implica que para este movimiento, al menos desde nuestra perspectiva analítica, la liberación cultural sólo puede lograrse a partir de una apropiación comunitaria de los medios de producción, así como de una consecuente ruptura con la lógica mercantil del sistema capitalista, particularmente en

---

354 Boaventura de Sousa Santos, *Crítica de la razón indolente.* op. cit., p.259. (Ver apartado 1.4).

lo que se refiere a la acumulación individualista y a la expropiación del trabajo ajeno. Dado que el énfasis de esta noción libertaria se encuentra sobre la libertad para compartir y producir arte de manera horizontal, autónoma y cooperativa, sus efectos emancipatorios sólo pueden comprenderse a partir del impacto que tienen en un determinado grupo social; dicho de otro modo, la dimensión meramente individual de la liberación no tiene mayor relevancia política en este contexto, o por lo menos no es un elemento determinante para entender el arte libre como una potencia de transformación anticapitalista; por el contrario, el mirar a este paradigma con una visión individualista da lugar a contradicciones como las que señalábamos antes, por ejemplo cuando hablábamos de las “falsas libertades” que empresas como Google o Facebook implementan en sus estrategias de mercado; cuando se concibe el arte libre (y en general la cultura libre) como un espacio de beneficio únicamente personal, se pierde fácilmente el sentido de liberación que potencialmente alberga este tipo de movimientos culturales. **La fuerza liberadora del arte libre radica, por lo tanto, en la confianza que deposita en la capacidad humana para compartir y generar comunidad**, aunque es fundamental, para que esto tenga efectos relevantes a un proyecto de transformación social, no perder de vista que **la producción capitalista se sirve de toda clase de estrategias para canalizar estos esfuerzos hacia formas novedosas de privatización, expropiación y acumulación individualista**.

En contraparte, cuando hablamos del ideal libertario que históricamente ha tenido lugar en la música ruidista, vimos que la liberación subjetiva es un elemento fundamental para entender la potencia transformadora de esta clase de prácticas artísticas. Hablando concretamente de la música noise, en nuestro análisis respectivo abordamos los procesos de subversión epistemológica y corporal que llegan a ocurrir en las personas que se dedican a ella. A diferencia del enfoque economicista que dimos al arte libre, en el que subrayamos los mecanismos de producción y compartición de insumos culturales, al hablar de ruido nos enfocamos en la noción foucaultina de producción subjetiva, pasando de entender al sujeto como aquél que produce a entenderlo como aquello que es producido: como aquél que puede liberarse de sus propias ataduras en la medida en que sea capaz de producirse a sí mismo de manera distinta a la prevista por los mecanismos de poder. Aún cuando el énfasis puesto en este nivel individual no ignoró la necesidad de entender al sujeto como parte de un *cuerpo social*, un elemento clave para entender al ruido como un espacio de liberación fue la satisfacción de los deseos individuales. **Esta forma de entender la libertad confía, por ende, en la capacidad de los sujetos para reinventar su propia identidad, y a**

partir de ello ser generadores de nuevas formas de relación humana; es preciso, sin embargo, entender que **la línea divisoria entre los procesos de transformación individual que abonan al bien común y aquéllos que se sustraen en un individualismo improductivo al cambio social puede llegar a ser sumamente difusa**, lo que genera una dificultad para distinguir las pulsiones deleuzianas del *cuerpo sin órganos* de las del *organismo autómata* que constituye la maquinaria capitalista.

Haciendo una comparación entre la concepción libertaria del arte libre y la del noise, podría decirse que éstas son contradictorias entre sí, dado que una entiende la libertad como un fenómeno social que sólo existe en la relación que las personas tienen al interior de una comunidad, mientras que la otra no concibe un proceso de liberación que no pase por la satisfacción de los deseos y determinaciones individuales. Hay que recordar, ciertamente, que en distintos momentos hemos aclarado que esta contradicción es hasta cierto punto sólo aparente, siendo así que el propio Marx entiende la libertad social como una que no anula la libertad del individuo, y que las ideas de McLuhan nos sugieren una estrecha relación entre las transformaciones que se dan en el individuo, incluso a nivel neurológico, y los cambios culturales que los medios comunicativos detonan en la sociedad. Sin embargo, habría que cuestionar si este recordatorio basta para conciliar el choque que se da, en el terreno de la praxis, entre quienes privilegian los procesos de transformación individual y quienes apuestan por un cambio de orden colectivo.

Por más que nos sustentemos en argumentos marxistas, mcluhanianos o foucaultianos, una cosa es explicar desde la teoría la compatibilidad entre el bienestar social y la satisfacción de los deseos individuales, y otra muy distinta es llevar esta teorización a la práctica. En el terreno particular del arte, éste es un conflicto que adquiere diversas formas. La propiedad intelectual, por ejemplo, es un derecho individual del artista que en algunos casos representa para éste la posibilidad de tener ingresos económicos, de hacerse de un prestigio y de controlar el uso que otros individuos hacen de su trabajo, pero que al mismo tiempo priva a la comunidad de utilizar libremente un recurso que forma parte de su entorno, que contribuye al modelado de los deseos colectivos, y que en última instancia es fruto de un bagaje cultural que sólo ha sido posible a partir de la circulación de las ideas y de la constante apropiación de creaciones “ajenas”. Y para complejizar aún más esta situación, podríamos pensar también en los “artistas libres” que, colocados en el extremo opuesto

de la "cultura copyright", promueven la libre compartición del arte y aprovechan el Internet para llevar a la práctica sus convicciones, pero de manera indirecta contribuyen, al menos desde ciertas perspectivas, a la precarización del trabajo artístico y a la generación de un inmenso flujo de datos, de remezclas y de materiales a ser remezclados, que hace cada vez más difícil que las creaciones individuales se singularicen. La pregunta de cómo conciliar estas dos dimensiones –la individual y la social– es una a la que muchos artistas preocupados por la libertad se enfrentan hoy en día, muchas veces sin tener respuestas claras. Posiblemente esto se deba a que en el ámbito de lo que comúnmente se entiende por individuo, por grupo y por libertad estas contradicciones son inevitables, por lo que dicha conciliación hace necesario un replanteamiento de lo que tales elementos significan y de cómo se relacionan entre sí.

Quizás el principal aspecto a replantear, el que resume y engloba a varios de los procesos de transformación que hemos venido analizando, es la relación entre la convivencia y el ser libre. Complementando lo que dijimos en el capítulo primero sobre la concepción libertaria de Marx (apartado 1.2), cabe distinguir dos maneras antagónicas de entender la libertad: una que la concibe como una garantía individual, como algo que el individuo tiene de antemano y que debe proteger contra el riesgo de dominación por parte de otros individuos, y otra que la entiende como producto de la cooperación y como bien común que pertenece a todos y a nadie. La primera, como expusimos en su momento, suele asociarse a las ideas de Hobbes que consideran al miedo como elemento cohesionador de la sociedad; en contraste, la idea de que la libertad es un producto social se deriva de la filosofía de Spinoza, y apunta a un principio de sociedad radicalmente distinto en el que es la solidaridad, y no el miedo, el principal motor de las relaciones humanas.

"El hombre que se guía por la razón", nos dice Spinoza en su *Ética*, "no es inducido por el miedo a obedecer. Por el contrario, en cuanto se esfuerza en conservar su ser, esto es, en cuanto que se esfuerza en vivir libremente, desea mantener la norma de la vida común y de la común utilidad".[355] Este planteamiento es importante para nosotros por varias razones, como es el hecho de que coloca el deseo como un motor fundamental para que las personas opten por esta forma de libertad que busca el beneficio común. Según el filósofo neerlandés, el hombre es libre cuando desea el bienestar social y no cuando lo procura por imposición de agentes externos. "Sólo los hombres libres son utilísimos unos a otros y se unen entre sí con un vínculo de máxima

355 Baruj Spinoza, *Ética demostrada según el orden geométrico*, Madrid, Trotta, 2000, p.232.

amistad, y se esfuerzan con igual deseo de amor en hacerse el bien".[356] Desde este enfoque, ya no hay contradicción entre el deseo individual y el interés colectivo, así como no la hay entre la libertad de cada persona y la del *cuerpo social* que la comunidad conforma.

Si es verdad, como sugería Montserrat Galcerán (apartado 1.2), que el ideal comunitario de Marx se encuentra anclado en las ideas de Spinoza, entonces la *asociación de hombres libres* vislumbrada por el alemán tendría que considerar al individuo como un ser pleno, como alguien que satisface sus propios deseos en aras a la satisfacción del deseo común, alguien que alimenta su propia libertad cuando trabaja por afianzar la libertad de los otros; si es verdad, por otra parte, la convicción mcluhaniana de que el momento histórico que estamos viviendo ha dado lugar a una profunda transformación cultural en la que muchos de los valores capitalistas se han visto invertidos, en la que las barreras entre individuo y colectividad se han visto rebasadas por una red de conexiones interpersonales que hacen de los sujetos partes integrales, imposiblemente aislables de un complejo aparato social, entonces la transformación individual debe ser pensada, necesariamente, como parte integral de un cambio colectivo; y si es verdad, finalmente, que el arte libre es un espacio de exploración del ideal comunitario de Marx, mientras que el noise es una práctica que refleja con especial énfasis el giro cultural teorizado por McLuhan, entonces la conjunción de estos dos ámbitos creativos tendría que mostrar el cruce entre estas dos visiones, para nosotros complementarias, de explicar el proceso histórico que estamos viviendo.

Si las capacidades humanas en las que confiamos se resumen en la disposición a compartir y generar comunidad, así como en la fuerza creativa que le permite a las personas reinventar su propia identidad, habría que preguntarnos hasta qué punto existen condiciones para que dichas capacidades superen las dificultades que dotan de tragedia a nuestro optimismo. Muy específicamente, el debate que hemos venido sosteniendo precisa profundizar en el papel que la tecnología tiene en esta trama; hace falta preguntarnos, por ejemplo, cuáles son las herramientas tecnológicas con las que el ser humano cuenta para potenciar sus propias capacidades autónomas, horizontales y cooperativas, y hasta qué punto dichas herramientas pueden ser utilizadas, una vez que son incorporadas a la economía y la política globales, para "desmantelar la casa del amo". Está de más decir que los medios tecnológicos no son neutros; la pregunta es si

356 Ibid, p.230.

esta falta de neutralidad puede ser inclinada, al menos en el contexto particular del arte, hacia una posición que defienda la libertad, la comunidad y la satisfacción autónoma (y no autómata) de los deseos socio-personales.

7.2. La obra de arte en la era de la red

McLuhan consideraba que los medios tecnológicos son extensiones del hombre; Marx, por su parte, los concebía como amplificadores de la fuerza de trabajo y como agentes definitorios de un determinado sistema laboral. Ambos creían que las revoluciones tecnológicas estaban estrechamente relacionadas con procesos de transformación socio-cultural; cada cual a su manera, uno y otro supieron comprender que las creaciones del hombre son al mismo sus creadoras, con lo que las teorías de ambos pensadores coinciden en advertirnos que, de querer luchar por mejorar las condiciones sociales, debemos tomar en cuenta que éstas se encuentran determinadas por las condiciones tecnológicas de cada sociedad. Existe, sin embargo, una diferencia fundamental entre las posiciones de Mcluhan y de Marx respecto a la relación entre cultura y tecnología: mientras que el primero argumentaba que el desarrollo tecnológico constituye en sí mismo una revolución cultural que transforma de fondo las relaciones sociales –lo que en el caso de la tecnología eléctrica dio lugar a un sistema *tribal* que él mismo comparó con el proyecto comunista–, el segundo afirmaba categóricamente que para hacer de la sociedad un tejido comunitario es fundamental luchar contra la desigualdad, la privatización exacerbada y la expropiación del trabajo ajeno, de modo tal que sólo en la medida en que se rompan los mecanismos de explotación capitalista, y más allá de los avances técnicos y de su impacto en las formas de vida, es posible acercarse a esa forma particular de organización humana que él denominara *comunismo*.

Ni Marx ni McLuhan profundizaron en el tema de las expresiones artísticas de sus respectivos tiempos. El canadiense habló, ciertamente, de la importancia que el arte tiene como proyección adelantada de los cambios en la cultura, pero en general sus ejemplos no pasaron de mencionar vagamente algunos géneros musicales o algunos autores paradigmáticos de la experimentación literaria, y sus observaciones al respecto se limitaron a algunos comentarios al margen de sus estudios sobre los medios de comunicación; en lo que respecta al alemán, fuera de algunas referencias también a la música y a la literatura, presentadas igualmente en calidad de notas marginales, sus trabajos no analizan la repercusión social del arte. Pero a pesar de que ninguno de los

dos aborda como tal esta problemática, en la presente investigación hemos visto que sus teorías resultan útiles para entender el vínculo que existe en la actualidad entre tecnología, arte y sociedad. De ahí que comencemos este apartado haciendo referencia a sus ideas, particularmente a las que giran alrededor de su diferente entendimiento de la relación entre la tecnología y lo comunitario, para a partir de éstas comparar las implicaciones tecnológicas que se observaron en los dos casos de estudio que analizamos en los capítulos anteriores.

Si bien hablar de desarrollo tecnológico a principios del siglo XXI puede resultar una tarea desbordante, dada la enorme cantidad de innovaciones que a lo largo del siglo XX se dieron en prácticamente todas las áreas de la cultura humana, el enfocarnos en el ámbito particular de la tecnología digital nos ha servido para entender el giro socioeconómico que constituye el paradigma biopolítico, sobre todo en lo correspondiente a su impacto en las prácticas artísticas. Hablando tanto del arte libre como de la música ruidosa, hemos señalado en distintas ocasiones que la tecnología digital representa la posibilidad de potenciar un sistema social más autónomo, horizontal y cooperativo, pero al mismo tiempo constituye un riesgo de caer en un estado de vigilancia, dependencia, control y explotación sin precedentes, en el que un poder anónimo e invisible, una máquina colosal que se construye a partir del intercambio social, llegue a dominar sobre todos los ámbitos de la producción y la creatividad humanas. Tal como ocurría en nuestro debate sobre la libertad cultural, aquí también nos encontramos ante una situación que optimístamente trágica, y por ende ante la necesidad de hacer un balance de las potencias y las dificultades que, esta vez a propósito de la relación entre arte y tecnología, se nos presentan.

Volviendo a la discusión que señalamos previamente entre las posiciones tecno-sociales de Marx y de McLuhan, es momento de enfatizar una diferencia fundamental entre los fenómenos de transformación cultural que tienen lugar en cada una de las prácticas artísticas que analizamos previamente. Como se dijo ya en repetidas ocasiones, el arte libre utiliza la tecnología digital para construir un sistema económico alternativo. En este caso lo que interesa en términos tecnológicos es la posibilidad de generar plataformas de compartición e intercambio no mediado, mientras que el contenido específico de lo que se comparte no es un tema prioritario de discusión. En cambio, en la música noise encontramos que el ruido es un fuerte cohesionador de índole estética, capaz de reunir a personas muy diversas bajo un interés generalizado por concebir la música y el sonido a partir del caos. En este caso la tecnología interesa

en la medida en la que sirve para generar, distribuir y aplificar el ruido, para a través de éste promover una forma alternativa de entender y percibir la música y el sonido. Si bien es común que las comunidades noiseras tengan una tendencia a compartir libremente sus productos y a generar encuentros y sellos discográficos independientes, esto no constituye necesariamente un factor de identidad ni responde forzosamente a una intención por transgredir el sistema económico; muchas veces los espacios independientes responden a la imposibilidad de encontrar un lugar en la industria cultural, y en los casos en los que tal lugar se encuentra los ruidistas suelen ocuparlo sin mayor conflicto. De todo lo anterior podemos concluir que el arte libre utiliza la tecnología con fines primordialmente económicos, mientras que el noise se enfoca en una búsqueda por transformar, a través de los medios tecnológicos, las formas de percepción y de asimilación cognitiva del sonido. Lo que sigue por cuestionar es si estas dos maneras de entender el cambio de paradigma cultural tendrían que ser excluyentes entre sí (como en principio parecieran ser las posturas de Marx y de McLuhan) o si pueden convivir en un modelo integral de creatividad libre.

A estas alturas resulta obvio que nuestra posición se inclina hacia la integración de las dos formas mencionadas de concebir el cambio cultural. Lo que aún no queda claro es el cómo integrar estas dos nociones, sobre todo cuando pensamos en las disputas históricas, aparentemente irreconciliables, entre quienes a lo largo del siglo XX defendieron la función política del arte y quienes trabajaron en pro de un ideal de arte autónomo. Como si viéramos resurgir las diferencias entre los artistas pragmatistas y las vanguardias europeas,[357] como si viéramos nuevamente debatir a Benjamin y a Adorno, tenemos frente a nosotros un arte libre, cuyo eje es el combate a la privatización de las ideas, contra una música ruidista cuyo interés primordial es la experimentación sonora. ¿Hay realmente manera de reunir en una misma voluntad creativa estas dos visiones? ¿Qué papel juega la tecnología en esta dicotomía? ¿Existe algún concepto o consideración que sirva para juntar lo que a primera vista parece incompatible?

Comenzando por responder a nuestra última pregunta, el concepto que se propone para unir aquellas dos nociones artísticas es el de *red*. Entendiendo la red como un conjunto de nodos que se conectan entre sí bajo una estructura no jerárquica, en la que cada nodo es al mismo tiempo el centro y la periferia del todo, ésta puede ser pensada

357 Sobre la discusión entre el arte politizado y el arte autónomo, se recomienda la conferencia de Marcelo Expósito titulada *Imaginación política* (referencia en *fuentes consultadas*).

como un modelo novedoso de comunicación, intercambio y organización social del arte. Si pensamos, además, que el Internet y otras tecnologías digitales funcionan precisamente bajo una lógica de red, se hace evidente la estrecha relación que el desarrollo tecnológico tiene con la cultura desde esta perspectiva rizomática. Y si consideramos, finalmente, que la red es un concepto que ha estado ya presente en nuestras diversas argumentaciones sobre cada uno de nuestros dos ámbitos artísticos, queda clara la pertinencia de hacer de éste un nodo en el que se conecten estas dos miradas complementarias.

En lo que concierne al arte libre, vimos en su momento que el Internet y la desmaterialización del trabajo artístico, de la mano de movimientos sociales como los de la cultura y el software libres, han detonado un nuevo sistema productivo que se caracteriza por atenuar la separación entre consumidores y productores, por propiciar el intercambio entre pares, por establecer el procomún como un modelo de propiedad comunitaria, y por promover la apertura y compartición del código requerido para replicar y modificar libremente los proyectos de arte; en lo que corresponde al ruido y a la música noise, en su momento observamos que la tecnología digital ha servido para amplificar las posibilidades expresivas del cuerpo y la mente del ser humano, pero también para establecer un circuito de colaboraciones e intercambios artísticos a escala global, sin los cuales el noise no podría existir como producto que es de la circulación intercultural. De todos estos aspectos se pueden extraer dos características que se vinculan estrechamente con la noción de red: por una parte la *conectividad productiva*, que se refiere al hecho de que los vínculos sociales, los flujos informativos y los medios tecnológicos generan en sí mismos productos y procesos que no podrían darse en el aislamiento de cada individuo, y por otra parte la *descentralización* consecuente de la conexión directa, por lo tanto no centralizada, entre los distintos nodos que conforman un determinado proceso creativo.

Hablando del ejemplo paradigmático de tecnología basada en la red, Manuel Castells explica:

> Internet es una creación cultural que permite la creación de una nueva economía y el desarrollo de la innovación y la productividad económica. (...) Internet, cultura de la libertad, la interacción y la participación expresada tecnológicamente, crea una plataforma tecnológica que permite ampliar extraordinariamente el intercambio artístico y cultural; permite la creación de una plataforma de cultura en la sociedad y la expresión

> de la sociedad civil, y una ruptura de los marcos institucionales de definición de la cultura y el arte oficiales.[358]

Con este fragmento queda evidenciado que para Castells el Internet "no es solamente ni principalmente una tecnología, sino una producción cultural", es decir, "una tecnología que expresa una cierta y determinada cultura".[359] Lo relevante para nosotros es que en esta forma cultural la economía se encuentra estrechamente vinculada con las capacidades de expresión, interacción, participación y libertad del ser humano, vínculo que afecta tanto a los aspectos mercantiles del arte (intercambio, compartición, financiamiento) como a aquéllos que definen la legitimidad e institucionalización de contenidos específicos; más aún, en los planteamientos de Castells subyace la idea de que la cultura de Internet genera nuevas formas de entender el arte en su conjunto, lo que deviene en nuevos modos de percepción y sensibilidad que corresponden con un nuevo sentido de socialización basado en las redes: "el carácter abierto de la red hace que el arte pueda ser realmente democrático", nos dice este sociólogo, pero también sugiere que el nuevo paradigma artístico traído por el Internet "transforma en formas, colores, sonidos y silencios las manifestaciones más profundas de la experiencia humana".[360] La política, la economía y la "estética autonomista" encuentran en la red, desde esta perspectiva, un espacio de transformación que apenas comenzamos a comprender.

Llevemos ahora nuestra reflexión al cruce de las ideas de Marx con las de Foucault, y pensemos en la caracterización que Hardt y Negri hacen de la producción biopolítica como una forma de economía en la que "los resultados de la producción capitalista son relaciones sociales y formas de vida".[361] Si tomamos en cuenta que los productos del trabajo biopolítico abarcan el lenguaje, las expresiones artísticas, los afectos, la sensibilidad e incluso el deseo, nos encontramos ante una situación en la que las cuestiones estéticas han dejado de ser autónomas –si es que alguna vez lo fueron– respecto al flujo económico que constituye el capital. En este punto el concepto de la red vuelve a cobrar relevancia, dado que la valorización de todo el cúmulo de bienes inmateriales que se generan en este tipo de producción depende de la conformación de "una amplia red de productores cooperativos",[362] de nodos distribuidos en un tejido

---

358 Manuel Castells, "La dimensión cultural de Internet", *Andalucía Educativa*, N.36, Abril de 2003, p.10.
359 Ibid, p.7.
360 Castells, *La Galaxia Internet*, op. cit., p.226.
361 Hard y Negri, *Commonwealth*, op. cit., p.145.
362 Ibid, p.185.

inconmensurable de conexiones no jerarquizadas. “Las personas no necesitan jefes en el trabajo”, afirman Hardt y Negri, agregando que lo que necesitan es “una red expansiva de otros con los que [puedan] comunicar y colaborar”.[363] He aquí que la conectividad productiva y la descentralización estructural son características inherentes a esta nueva topología de redes, topología que el arte y libre y la música noise manifiestan de diferentes maneras, dejando ver desde distintos ángulos el giro económico y sociocultural que coincide con la explosión de una nueva revolución tecnológica.

Una idea que se relaciona estrechamente con las consideraciones anteriores es la que Tatiana Bazzichelli desarrolla alrededor del concepto de *networking*. De acuerdo con esta investigadora, en la era de las telecomunicaciones se ha gestado un nuevo tipo de arte en el que la red constituye el producto por excelencia de las prácticas creativas. Dicho de otro modo, Bazzichelli propone que las redes sociales y tecnológicas que se tejen en este nuevo paradigma no son solamente medios para producir obras de arte, sino que son también el producto mismo de la creación. Bajo la sombra del pensamiento mcluhaniano, el networking bazzichelliano ejemplifica claramente la concepción del medio como mensaje: “el arte de *enredar* [networking] puede ser visto como metáfora de un arte concebido como red”.[364] Esto deriva, siguiendo a la misma autora, en “un tipo de experimentación artística en el que emisor y receptor, artista y público, actúan en el mismo plano”.[365] La red horizontal genera arte horizontal cuya producción es la propia horizontalidad conectiva: “*enredar* significa crear redes relacionales, compartir experiencias e ideas”, pero también “crear contextos en los que las personas se sientan libres para comunicarse y para crear artísticamente de una manera 'horizontal'”.[366] He aquí un enfoque particularmente ilustrativo de una práctica social que produce sociedad, de un tipo de arte que a partir de una apuesta comunitaria genera la comunidad que necesita para existir: de una práctica creativa que en su ejercicio libertario genera la libertad que requiere para ejercer su existencia.

Pensar el ruido libre desde el enfoque del networking resulta útil para observar dos rasgos adicionales de la *cultura de redes* que se vinculan con los análisis sobre arte libre y noise que sostuvimos en capítulos previos. El primero de estos rasgos consiste en que las estructuras sociales tipo red, al ser resultado de un cúmulo de conexiones

363 Ibid, p.355.

364 Tatiana Bazzichelli, *Networking. The Net as Artwork*, Digital Aesthetics Research Center, 2008, p.26.

365 Ibid, p.18.

366 Ibid, p.26.

horizontales por las que fluye información que se genera y puede ser utilizada por cada uno los nodos que se encuentran interconectados, es un enorme repositorio y una máquina de producción de bienes comunes. Esto es algo que se hace manifiesto en los sistemas de compartición del arte libre, en donde las redes de intercambio cooperativo generan sin cesar un bagaje procomún que es, de hecho, resultante de la acción comunitaria. Por su parte, el segundo rasgo a señalar tiene que ver con el hecho de que la economía biopolítica, al producir prioritariamente bienes inmateriales que se multiplican en la medida en la que son compartidos a través de la red, ya no responde más a una lógica de escasez como la que domina en las etapas industriales del capitalismo, sino a una abundancia generalizada que viene a reconfigurar (o tendría que venir a reconfigurar) las leyes del mercado. Para Hardt y Negri, esta abundancia desemboca en un principio de excedencia que es creativo en la medida en la que requiere de la excesiva creatividad de las personas *enredadas* para seguir siendo eficiente: "exceder es una actividad creativa", nos dicen ellos, y con esto nos sugieren que el capital se ha extendido tanto que ha llegado a subsumir en su maquinaria al total de la creatividad humana. Pero también nos dicen que este exceder es, por definición, un proceso de resistencia a los principios de privatización y control laboral sin los cuales el capital no puede sobrevivir: "el valor es creado cuando la resistencia se torna desbordante, creativa e ilimitada y por ende cuando la actividad humana excede y determina una ruptura en el equilibrio de poder".[367] ¿Acaso no recuerda esto a la noción de ruido como sonido desbordante que se vuelve productivo cuando excede los límites, cuando rompe con el poder impuesto por quienes consideran que la música debería responder a un ideal de orden, repetición y equilibrio?

En otros tiempos, Benjamin explicaba que las tecnologías de reproducción técnicas estaban transformando la naturaleza del arte.[368] Poniendo al cine como ejemplo máximo de esta situación, este filósofo afirmaba que la obra de arte, al perder el *aura* que su existencia unitaria y contextual implicara en épocas anteriores, pasaba de tener una función ritual a funcionar como un dispositivo de agencia política. Hoy en día, con las innovaciones tecnológicas que se sintetizan en la invención del Internet, habría que preguntarnos qué tipo de función vendría a tener un arte propio de nuestra era. La era de la red, la que Álvaro Cuadra denominara la *era de la hiper-reproductibilidad digital* (ver apartado 3.1.), exige preguntas sobre la naturaleza de las prácticas creativas y sobre la función que éstas tienen dentro de los procesos de transformación cultural. Si

367 Ibid, p.322.

368 Cfr. Walter Benjamin, *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, op. cit.

en tiempos de Benjamin la lucha se daba entre un arte politizado con tintes revolucionarios y la expresión artística del fascismo, hoy en día la lucha se da entre una red horizontal, que promueve lo común y rechaza la privatización e imposición de deseos meramente mercantiles, y un tejido neoliberal que aprovecha la red para expropiar y privatizar la creatividad comunitaria.

Pero a diferencia de la época benjaminiana, en la que el triunfo de uno u otro panorama dependía de fuerzas macropolíticas que estaban más allá de la voluntad de las personas "comunes y corrientes", en el contexto actual la batalla depende, al menos en una proporción considerable, de las acciones que cada individuo, colectivo y movimiento social realicen y difundan a través de una red que, aunque se encuentra representada en innovaciones tecnológicas como el Internet, excede los dominios de la tecnología para instalarse en lo que toda red social ha sido siempre: no una serie de conexiones maquinales (cables, contactos, dispositivos), sino una constelación de flujos informáticos que no hacen más que comunicar y facilitar el intercambio humano. La red tecnológica es, en código mcluhaniano, "sencillamente" una extensión de la capacidad humana de generar redes de comunicación y de intercambio. Aunque esta extensión no tiene en realidad ninguna sencillez; por el contrario, es tan compleja como compleja es la comunicación del ser humano, su capacidad para relacionarse socialmente, tan compleja como la fuerza colectiva que surge cuando la multitud colabora en acciones comunes. Quizás la mejor analogía con la dimensión social del Internet, el mejor ejemplo de que esta red es a fin de cuentas una herramienta para la construcción de redes corporales, la encontramos en las *presencias* multitudinarias que ocupan las plazas de cientos de ciudades cuando ocurre una movilización global como la del 15 de Octubre de 2011. ¿Qué viene primero en un fenómeno como aquél: la capacidad tecnológica de comunicación global, o la disposición comunicativa de una humanidad que crea sus medios a la medida de sus necesidades?

Por supuesto, el arte es también un espacio cultural en el que las redes tecnológicas se materializan en redes sociales. Cuando hablamos de arte remix o de plataformas colaborativas en Internet, no debemos olvidar que quienes cargan y descargan arte digital, quienes aplican su creatividad en la creación de obras artísticas, quienes comparten y disfrutan de la música, el cine o la fotografía que se crean y distribuyen a través de las computadoras, son personas de carne y hueso que habitan en el "mundo real". Tampoco debemos perder de vista que ni el micrófono ni las bocinas sustituyen la voz de quien emite ruidos a través de su garganta, y que incluso los sintetizadores

vienen a proyectar las ideas y la imaginación de quienes operan las máquinas ruidistas. Sólo después de dicha proyección puede tener lugar el intercambio, la comunicación, el vínculo entre el ruido interno y la ruidosa complejidad del ruido mundano. En todo esto lo que tenemos es una red de creatividades compartidas que, en la medida en la que los artistas sean conscientes de las repercusiones sociales de su labor, es capaz de alimentar los rasgos de libertad comunitaria que se encuentran potencialmente presentes en la era de la red, rasgos que atañen tanto a la economía como al deseo y la sensibilidad, y que tendrán mayor potencia cuando consigan sintetizar las distintas dimensiones de la revolución cultural que estamos viviendo.

La pregunta que sigue, la que no termina todavía de confrontarse, es cómo podrían los artistas convertir todas estas síntesis conceptuales en acciones concretas. Esa es precisamente la cuestión que abordaremos en el siguiente apartado.

7.3. Ruidos libres: el proyecto de un ruidismo libertario

Hemos *imaginado* un arte en el que las libertades sociales armonizan con los deseos individuales, en el que la libertad del uno es compatible con la libertad comunitaria y en el que la red es defendida como paradigma socio-tecnológico que permite la descentralización y que promueve el intercambio directo. He aquí un proyecto de democracia radical que tiene la autonomía, la horizontalidad y la cooperación, pero también el deseo, la creatividad y el goce, como ejes fundamentales de las relaciones humanas.

Pero ¿cómo suena este ruido libre?, ¿dónde podemos encontrar ejemplos concretos que doten de realidad a un proyecto que hasta ahora no ha dejado de ser meramente imaginario? Si bien desde el inicio de este capítulo aclaramos que nuestra propuesta de cruce entre ruido y arte libre era en buena medida una aventura conceptual que no se sustenta en un movimiento artístico todavía consolidado, también dijimos que existen artistas y colectivos que, aunque no se conciban necesariamente como “ruidistas libres”, sí combinan en su trabajo los principios del software libre con una exploración estética centrada en el ruido. Ahora bien, si los argumentos que hemos dado en los dos apartados anteriores tienen algún sentido pragmático, es de esperar que las consideraciones hechas sobre la libertad y la tecnología del ruido libre se vean reflejadas, al menos de manera parcial, en las prácticas de dichos artistas y colectivos. Si esto ocurre o no en los hechos, si podemos o no hablar realmente de una

complementariedad pragmática entre los dos ámbitos artísticos que conforman nuestro binomio, son las interrogantes centrales de este apartado.

Para abordar estas cuestiones, comentaremos a continuación cinco propuestas artísticas cuyas experiencias, posturas y motivaciones nos servirán para caracterizar las nociones generales de lo que en la praxis constituye el ruido libre:

1. La primera propuesta es la del filósofo e improvisador vasco **Mattin**,[369] a quien habíamos hecho ya referencia cuando discutimos el significado del ruido. Recordará el lector que en el capítulo quinto comentamos brevemente sus *Tesis sobre ruido*, haciendo alusión a la perspectiva marxista desde la que éstas problematizan la relación entre el ruidismo y la lucha social. Lo que no dijimos entonces es que el interés de Mattin por relacionar la experimentación sonora con la libertad y la lucha de clases, además de expresarse en sus *Tesis* y en otros escritos sobre ruido e improvisación, se manifiesta en su rechazo a la propiedad intelectual y en general a un sistema de privatización que inhibe la libre circulación de la cultura. Cabe decir que este rechazo, más allá de explicitarse en diversas declaraciones que aparecen en algunos de sus escritos y en distintos espacios de su página de Internet, se encuentra implícitos en el hecho de que su música y material teórico se distribuyen con licencias libres. Por si fuera poco, desde 2003 Mattin sostiene un sello discográfico llamado *Desetxea*,[370] que al día de hoy cuenta con doscientos lanzamientos de noise y otros tipos de música experimental, todos éstos publicados también con licencias libres y varios de ellos expresamente realizados con software libre. En lo que respecta a su trabajo como improvisador sonoro, podemos destacar que una parte importante de sus grabaciones y conciertos son fruto de colaboraciones con otros improvisadores, pensadores y artistas diversos, y que en algunos casos utiliza materiales sonoros que aluden a las preocupaciones sociales que este crítico y ruidista tiene al respecto de la libertad y la propiedad comunitaria.

2. Cruzaremos ahora el Océano Atlántico para hablar de **Alejandra María Pérez Núñez**, artista chilena que se hace llamar ***El Pueblo de China***.[371] Al igual que Mattin, ella combina en su trabajo un interés por el ruido y por los principios del software libre. Esto es algo que se observa en su utilización recurrente de

369 Ver: http://www.mattin.org/

370 Ver: http://www.mattin.org/desetxea.html

371 Ver: http://elpueblodechina.org/

herramientas tecnológicas libres, en su disposición a compartir libremente su material tanto escrito como sonoro, en su constante participación y/o organización de proyectos colaborativos. Un aspecto a resaltar de su trabajo es la diversidad de enfoques que su interés por la libertad tecnológica adquiere, lo que la ha llevado a participar en proyectos que van desde espacios hackers (hackerspaces) hasta la instalación de antenas de radio en zonas incomunicadas, pasando por la investigación académica y por su constante actividad como performer de noise. Un ejemplo de cómo ella mezcla sus preocupaciones tecno-sociales con sus motivaciones estéticas lo encontramos en su proyecto sobre cartografía sonora en el Polo Sur, en el que viajó a la Antártica para captar sonidos que no son directamente audibles para oído humano.[372] Éste es un caso en el que la tecnología sirve para conectar los sentidos humanos con una realidad que en primera instancia le resulta imperceptible, pero también un ejemplo de proyecto artístico en el que los materiales sonoros (las grabaciones en la Antártica) se encuentran publicados en Internet a disposición de que cualquier interesado pueda descargarlos y utilizarlos libremente.

3. Siguiendo con la línea de los archivos sonoros que sirven para generar consciencia de nuestra propia incapacidad de escucha, pasaremos a comentar un proyecto mexicano llamado ***Warscape Sonata***.[373] Éste fue creado por el "artesano sonoro" (como él mismo se denomina), periodista y radialista Vlax,[374] quien es un conocido impulsor del software libre y de la cultura libre en México. De acuerdo con las palabras que aparecen en su propia página de Internet, *Warscape Sonata* es una "artesanía multimedia que remezcla información relacionada con la guerra contra las drogas en México", que "rastrea canales de Noticias RSS, Hashtags (etiquetas) de microblogeo y videos virales para utilizarlos como fuentes de registro electrónico del momento histórico que representa la ocupación militar de México"; esto con el objetivo de "crear archivos o situaciones sonoras que enfatizan estéticamente el aspecto mediático de la guerra".[375] Aunque esta iniciativa no se asume a sí misma como parte de una escena de noise, el material sonoro resultante de la misma está en buena medida conformado por ruido, tanto nivel meramente acústico (las

372 La documentación del proyecto se puede encontrar en la misma página antes referida.
373 Ver: http://sonata.warscape.info/
374 Ver: http://vlax.dyne.org/
375 Ver: http://sonata.warscape.info/esp:puf

grabaciones utilizadas suelen contener bastante ruido), como al nivel de la interferencia comunicativa que genera la superposición de sonidos que originalmente servían para comunicar cierta información. Por otra parte, el material sonoro que se ha ido acumulando ha servido para generar diversas improvisaciones musicales, algunas de las cuales han sido presentadas y/o publicadas en contextos de experimentación ruidista. A esto debemos agregar que, otra vez en palabras que aparecen en su sitio web, "esta obra cultural (...) se puede descargar libremente desde internet, está hecha con software libre y se difunde con Licencia Arte Libre".[376]

4. Como cuarta propuesta mencionaremos un proyecto más que tiene también entre sus objetivos la creación de un archivo sonoro colaborativo. Esta vez se trata de una iniciativa titulada ***Ruidos del trabajo y sonidos de resistencia***,[377] que surgió de una convocatoria que los colectivos *Sonema* (Colombia), *El Sueño de Tesla* (España), y *Radiolibre* (Colombia) lanzaron en la primavera de 2013, con motivo del Día Internacional del Trabajo. La idea de dicha convocatoria era que los interesados enviaran pistas de sonido que remitieran "a las diferentes atmósferas sonoras laborales", y que configuraran "un continuum sonoro colaborativo" que sería emitido el 1º de Mayo por la emisora radiofónica independiente *Radiolibre*. El resultado de aquello fue la conformación de un repositorio colaborativo que, en formato de álbum digital, reúne diecinueve pistas de sonido que fueron enviadas por artistas y colectivos de distintos lugares del mundo. Es importante decir que entre las consignas de los *Ruidos del trabajo* no estaba la de grabar/editar las pistas de audio con software libre, pero sí la de publicarlas con licencias Creative Commons y la de promover activamente la colaboración; por otra parte, aunque tampoco era una consigna que el material enviado tuviera un carácter ruidoso, el ruido es, en los hechos, un elemento de exploración transversal a las diecinueve contribuciones. Esto se debe posiblemente al título del proyecto, a los medios por los que se difundió la convocatoria y/o al tipo de actividades que los colectivos convocantes suelen llevar a cabo regularmente. A este último respecto, cabe decir que *Sonema* es un grupo que se dedica a generar proyectos de experimentación sonora, que el *Sueño de Tesla* es una organización que alberga distintos proyectos en torno al ruido, la radio, el activismo digital y la cultura libre, y que *Radiolibre* es una

376 Idem.

377 Ver: https://archive.org/details/Ruidosdeltrabajo

estación radiofónica independiente que se dedica a promover activamente la libre circulación de la cultura y utiliza herramientas de software libre.

5. Para cerrar esta lista de ruidos libres, comentaremos el trabajo del ruidista francés **Julien Ottavi**.[378] Conocido en el medio artístico como ***The Noiser***, Ottavi trabaja como performer de noise, como artista multimedia, como investigador teórico y como desarrollador de herramientas y plataformas tecnológicas libres. A propósito de su labor tecnológica, destaca la declaración que él mismo hace en su sitio web de que la totalidad de su obra que utiliza computadoras "está hecha con sistema operativo GNU/Linux – 100% software libre y 100% contenido libre".[379] Tanto es así que él mismo es el principal desarrollador del sistema APODIO,[380] una distribución de GNU/Linux especializada en la producción audiovisual. Por otra parte, en lo que atañe a su trabajo ruidista, nos interesa destacar su recurrente exploración del cuerpo humano como instrumento generador de ruido, así como su correlativa exploración del ruido como medio para profundizar en el conocimiento de nuestro cuerpo, y, subyacente a ambas búsquedas, su cuestionamiento del rol que tienen las máquinas para la conformación de cuerpos ruidosos. Este tipo de exploraciones, quizás por tocar temas tan universales como es la comprensión de la corporalidad humana, han llevado a Ottavi a trascender el campo de la experimentación meramente sonora para moverse también en otros ámbitos artísticos como la fotografía, el video, la instalación y el performance, algunas veces de manera individual y otras tantas al interior de proyectos colectivos. Esto nos lleva a señalar la importancia que el trabajo colaborativo tiene para *The Noiser*, como se puede comprobar al observar la cantidad de artistas y grupos con los que ha trabajado a lo largo de su carrera artística. La asociación Apo33, por ejemplo, es un laboratorio de investigación fundado y dirigido por él, que reúne a decenas de artistas y/o teóricos de distintas áreas, y que combina la creación artística con la filosofía, la política y el desarrollo tecnológico desde una perspectiva que fomenta la compartición, la apertura y el libre uso de los productos y recursos que en ésta se generan.

378 Ver: http://apo33.org/noise/doku.php
379 Ver: http://apo33.org/noise/doku.php?id=gnu_linux_free_software
380 Ver: http://www.apo33.org/

Lanzando una mirada transversal por las cinco propuestas anteriores, queda evidenciado que el cruce que se plantea entre ruido y arte libre es una realidad manifiesta en el trabajo de varios artistas contemporáneos. Aunque es verdad que este cruce se encuentra todavía lejos de ser un fenómeno generalizado, también es cierto que comienza a vislumbrarse una tendencia a que las prácticas de experimentación artística que promueven la libertad, como es el caso de la música ruidista, cada vez se acerquen más a los movimientos culturales que desde la tecnología y los derechos autorales fomentan este mismo valor social. No es fortuito, por lo tanto, que encontremos ejemplos de "ruido copyleft" en lugares tan variados como el País Vasco, Chile, México, Colombia y Francia; independientemente de que no tenemos todavía claro, probablemente por la brecha lingüística y por el filtro informativo que existe en Internet, cuál es el estado de nuestra cuestión en países de Asia, África y Oceanía, no es menor que al menos podamos comprobar que en los continentes europeo y americano, y notablemente en el subcontinente latinoamericano, ha comenzado ya a extenderse el binomio libertario que estamos observando. ¿A dónde hemos de suponer que nos lleva todo esto?

Para responder a tal pregunta comenzaremos por observar qué es lo que los cinco casos antes comentados nos dicen al respecto. Haciendo una comparación entre las propuestas creativas de cada uno de ellos, podemos comprobar, primeramente, que todos coinciden en combinar el trabajo individual con una variedad de procesos colaborativos, así como en conjugar una exploración estética sobre los modos de percepción con una experimentación de modelos alternativos de producción. Un ejemplo de esto es la combinación que hace Mattin entre su trabajo como divulgador de música libre, específicamente el que realiza como productor del sello discográfico *Desetxea*, y su actividad como improvisador sonoro que algunas veces toca solo y otras muchas participa en performances colectivos; algo similar podríamos decir de Julien Ottavi, quien por una parte se dedica a realizar proyectos que exploran el potencial expresivo del cuerpo, del ruido y de la tecnología, y por otra parte es desarrollador de un sistema operativo libre y director de una asociación de artistas y activistas culturales; Alejandra Pérez Núñez, por su parte, es alguien que transita entre la realización de performances ruidistas y la participación en iniciativas colaborativas que pueden o no estar directamente relacionadas con el arte (como es el caso de los espacios hacker), mientras que los proyectos específicos de la *Warscape Sonata* y de los *Ruidos del trabajo y sonidos en resistencia* son en sí mismos una mezcla de contribuciones individuales que se integran en un esfuerzo colaborativo, en un

producto que es al mismo tiempo una creación artística y un archivo de sonidos que pueden ser utilizados para fines diversos.

Es de notar que en todos estos casos la tecnología juega un rol fundamental a distintos niveles, siendo un medio para la creación, la comunicación y la distribución del arte, al punto de detonar nuevas formas de concebir las práctica creativa en su conjunto: ni la *Warscape Sonata*, ni los *Ruidos del trabajo*, ni las distintas iniciativas de Mattin, Pérez Núñez y Ottavi, podrían ser siquiera imaginadas fuera de las posibilidades que el Internet, las tecnologías del sonido y los medios digitales traen consigo; aunado a ello, el hecho de que los principios del arte libre sean una extensión de los principios éticos del copyleft, es decir de las cuatro reglas que sirven de sustento al software libre (ver apartado 2.1), fortalece aún más la idea de que los cambios tecnológicos, así como los movimientos sociales que han surgido alrededor de éstos, tienen un impacto crucial en las transformaciones que ocurren en el ámbito de la cultura.

Hay que decir, sin embargo, que al comparar aquellos casos no sólo surgen coincidencias, sino también algunas divergencias que son igualmente importantes para nuestro análisis. Una de ellas es la diferente aproximación que cada una de las propuestas analizadas tiene hacia el tema de la libertad; si bien todas defienden la libre circulación de la cultura, no todas tienen la misma posición sobre el uso de tecnologías libres ni parten del mismo lugar al momento de hacer una crítica activa al sistema de derechos autorales. Esto último es algo que se nota en la diferencia que existe en la postura “anticopyright” sostenida por Mattin, postura bajo la cual sugiere la libertad para utilizar sus obras sin responder a las leyes de derechos de autor, contra la posición de quienes defienden el uso de licencias libres que utilizan el copyright para garantizar la libertad de los autores para decidir sobre el uso que se da a sus producciones; aunque podría argumentarse que en la práctica no existe mayor distinción entre estos dos posicionamientos, pues al final de cuentas ambos promueven el libre uso de las ideas y las obras, a nivel discursivo existe una gran distancia entre rechazar un determinado sistema por considerarlo ilegítimo, y proponer medidas para mejorar un mecanismo legal que se legitima al momento de ser implementado.

Por otra parte, volviendo al punto de las divergencias que existen en la manera en la que cada caso asume el compromiso con el uso de tecnologías libres, cuando observamos con atención los sitios de Internet de cada artista, proyecto o colectivo, se hace evidente que no todos comparten un rechazo generalizado hacia el uso de

herramientas privativas. La convocatoria de los *Ruidos del trabajo*, por ejemplo, no establece la necesidad de utilizar software libre para la creación de los sonidos que conformarían este archivo colectivo, mientras que mucha de la música de *El Pueblo de China* se encuentra publicada en plataformas privativas como SoundCloud; llama la atención que incluso las propuestas más enfáticas en el uso del software libre, como la *Warscape Sonata* o el trabajo de Ottavi, hacen uso de repositorios corporativos como Youtube para adquirir visibilidad internacional. Todo esto es una muestra de que las posturas fundamentalistas, las que quisieran defender en sus discursos y sus prácticos principios innegociables, se vuelven cada vez más inviables en un mundo en el que prima la diversidad y la mezcla entre lo común, lo público y lo privado.

Sobre este punto, abriremos un paréntesis a nuestro análisis ruidista para comentar una observación de Enrique Dussel que es importante tomar en cuenta. Según afirma él en sus *16 tesis de economía política*, la batalla por generar una economía basada en lo común no debería pensarse como la apuesta por establecer un sistema en el que *únicamente* existieran recursos comunes, sino como uno en el que existiera un equilibrio de formas de propiedad en el que lo común siga siendo prioritario, pero no excluya otros modos de apropiación. Partiendo de la premisa de que "el tipo de propiedad hegemónica o mayoritaria no debería ser privada ni estatal, sino *social*, en el sentido de *comunitaria*",[381] Dussel plantea que

> es necesario comprender que se necesitan diversos modos de propiedad para distintos fines sectoriales. (...) La decisión de qué tipo de propiedad se necesita en situaciones e instituciones concretas depende de las decisiones consensuales de los miembros de la comunidad política y empresarial económica, y de las necesidades como fundamento de la planificación de sus satisfactores por los órganos de la democracia participativa de la comunidad política y económica.[382]

Desde tal perspectiva, podemos afirmar que el hecho de que varios de los artistas cuyo trabajo estamos analizando utilicen plataformas privativas, o incluso lleguen a utilizar financiamientos estatales o a participar en eventos organizados por el gobierno, no debería ser *a priori* un elemento de discriminación o determinación de "grados de libertad". Lo que deberíamos cuestionar es de qué manera se administran en cada caso los diversos modos de propiedad y hasta qué punto las decisiones que se toman en cada cual responden, en el fondo, a un interés comunitario. La interrogante, por supuesto,

381 Dussel, *16 tesis de economía política*, op. cit., p.253.
382 Ibid, p.258.

queda abierta, dejando claro que la libertad social que se manifiesta en el uso de las tecnologías libres no es un asunto que requiera de discursos fundamentalistas, sino uno que requiere, en términos foucaultianos, de *enjambres estratégicos* que sepan aprovechar los recursos disponibles para lograr sus objetivos libertarios.

Ya que hemos abierto este "paréntesis", aprovechemos para poner sobre la mesa una consideración que hace el mismo Dussel sobre la necesidad de que las luchas de transformación social sean a la vez arriesgadas y realistas. Hablando de lo que él denomina el *principio normativo de factibilidad*, este pensador nos advierte:

> *¡Haz lo posible!, porque intentar lo imposible es quimera, y no intentar lo posible es consevadurismo o cobardía* (...). Realizar lo factible es poner en la existencia empírica, objetiva, aquello ideado por la subjetividad. Pero no todo lo ideado puede ni debe intentar realizarse, sino sólo lo que cumple con las condiciones de su posibilidad *real*. Son condiciones históricas coyunturales, políticas, de las más diversas especies (...). No considerar esas condiciones concretas es tomas lo ideado como irrealizable: es confundir lo imposible con lo real. ¡Es necesario ser *realistas*!, pero al mismo tiempo hay que ser *críticos*, contra el aparente realismo conservador.[383]

Siguiendo las reflexiones de Dussel, es importante recalcar que los proyectos de ruido libre que estamos analizando coinciden en combinar un principio de factibilidad (son iniciativas realistas que buscan sacar el mejor provecho de las condiciones coyunturales en las que están inmersas) con una actitud crítica hacia la producción capitalista (rechazan de facto el uso de *ciertas* plataformas privativas, de licencias autorales restrictivas, de modos individualistas de producción artística, etc.) generando alternativas *reales* que, por modestas o ambiciosas que sean, se miden a partir de experiencias concretas y no de discursos (meramente) idealistas.

Dicho lo anterior, cerremos nuestro paréntesis y pasemos a señalar un elemento adicional de divergencia que requiere particular atención, por ser especialmente sintomático de la dificultad de hablar de este tipo de prácticas creativas bajo nociones estéticas convencionales. Nos referimos al modo diferenciado en el que cada uno de nuestros casos de análisis se relaciona con la noción de ruido. Mientras que algunos de los artistas mencionados se asumen a sí mismos como ruidistas, e incluso como parte de una escena noisera (Julien Ottavi, Alejandra Pérez Núñez), otros rechazan este tipo de denominaciones (Mattin), y en el caso de proyectos como la *Warscape Sonata* y los *Ruidos del trabajo y sonidos en resistencia* el tema del ruidismo no es ni siquiera

383 Ibid, pp.290-291. [Las cursivas son del original].

planteado, aunque ambos hacen uso del ruido como un recurso expresivo central. De manera subyacente, estas diferencias nos hablan de una ambigüedad entre considerar o no esta clase de propuestas como obras de arte, como productos estéticos, o como parte de una tradición artística específica: es así que Vlax rechaza el "título" de artista para auto-denominarse "artesano",[384] mientras que Mattin afirma, en la octava de sus *Tesis sobre ruido*, que asumir una identidad como noisero "es aún más patético que asumir la identidad de 'músico'".[385] Pero esto no ha impedido que tanto Vlax como Mattin, y como el resto de los artistas y colectivos de los que hemos hablado, coloquen parte de su trabajo en instituciones culturales que los vinculan con el arte, con la música experimental, y más específicamente con el noise y/o con distintas escenas ruidistas. Lo que tenemos ante nosotros es una falta de identidad –o, si se quiere, una identidad flexible– que transita entre oponerse al sistema artístico dominante, entre aprovechar las posibilidades que este sistema ofrece a pesar de todo, y entre mantenerse ajeno a los debates y las problemáticas que atañen al "mundo del arte". En esta ambigüedad, en esta falta de claridad discursiva, tenemos una prueba más de aquella pérdida de estabilidad identitaria que Hardt y Negri asociaban con lo monstruoso.

Ya que revisamos algunas de las coincidencias y diferencias que se observan en los cinco "ruidos libres" comparados, lo que sigue es enfatizar algunos elementos que hacen más explícita la relación entre nuestros casos de estudio y los asuntos de la libertad comunitaria y de la tecnología tipo red. Sobre el tema de la libertad, cabe recordar que todos los casos analizados coinciden en combinar procesos de exploración personal, en general dirigidos a la toma de consciencia a través de la escucha de sonidos que nos vinculan con el mundo circundante, con distintos tipos de iniciativas colaborativas que promueven y ejercitan la libertad social; en todos ellos existe una invitación a satisfacer deseos e inquietudes individuales que no se contraponen con los intereses de la comunidad; por el contrario, es a partir de las convicciones y necesidades de cada artista o colectivo, cada cual desde su singularidad específica y desde su propia forma de entender el ruido, que se fomentan el intercambio y la libre compartición cultural. Es importante subrayar que los proyectos específicos que hemos comentado, sean o no considerados como obras artísticas, están concebidos de tal manera que el individuo y la comunidad se potencian mutuamente, en una búsqueda

384 Esto es algo que Vlax me ha comentado de manera personal y que puede ser constatado en la página de Internet de la *Warscape Sonata* (http://sonata.warscape.info/esp:puf)

385 Mattin, *Theses on noise*, op. cit., VIII.

común por liberarse de los obstáculos, las normas y los condicionamientos que el mercado y las instituciones artísticas suelen imponer.

Pasando al asunto de la tecnología digital y de su relación con las redes sociales, lo primero que salta a la vista es que todos nuestros ejemplos de ruido libre, además de haber sido concebidos desde las posibilidades técnicas que ofrece el Internet, tienen una intensa actividad al interior de redes de colaboración artística. De hecho, varios de los proyectos de los que hemos hablado son en sí mismos detonantes de redes (creadores de red en sentido bazzichelliano), y muchas veces sus objetivos no pueden ser logrados si no se tejen las conexiones necesarias para ello. Cuando observamos el funcionamiento de iniciativas como la *Warscape Sonata*, como los *Ruidos del trabajo y sonidos en resistencia*, el sello *Detexea* o el sistema operativo *Apodio*, nos damos cuenta de que dicho funcionamiento depende de las *conectividades productivas* que se dan entre las personas que colaboran en las mismas. Y es precisamente de esta dependencia de donde surge la *descentralización* de las redes sociales que se van conformando: mientras que los proyectos específicos dependen siempre de una comunidad para poder existir, una vez que ésta surge no depende más de los proyectos que le dieron vida para poder seguir existiendo y siendo productiva; del material artístico que va siendo creado pueden generarse nuevas iniciativas que broten en cualquier nodo de la red, y del encuentro entre colectivos, artistas y organizaciones pueden surgir nuevos proyectos que a su vez alimenten una red que crece en direcciones diversas.

Después de haber analizado nuestros cinco casos de ruido libre y de haberlos vinculado con los asuntos tratados en apartados previos, estamos finalmente en posición de responder a la pregunta que detonó todo aquello, aventurando algunas hipótesis de hacia dónde suponemos que este paradigma artístico se dirige, y de hacia dónde creemos que se conduce una sociedad cuyas transformaciones culturales se manifiestan en el tipo de arte que produce. Pero antes haremos un resumen de los argumentos centrales de nuestra concepción de ruido libre, y a través de tal resumen recordaremos los puntos más relevantes de la propuesta general que desde los primeros capítulos hemos venido construyendo. El siguiente organigrama tiene, justamente, dicho propósito:

Arte libre ► **Ruido libre** ◄ **Ruido**

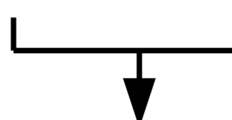
Aspectos estético-sociales

Transformación en La forma de producir Y Compartir el arte.

Tendencias estéticas basadas en nuevas formas de producción:
-arte remix,
-arte de código abierto,
-arte colaborativo.

Nuevos sistemas de mercado:
-descentralización,
-circulación vs acumulación,
-intercambio P2P.

Formas alternativas de organización social:
-horizontalidad,
-sociedad basada en compartición de recursos comunes.



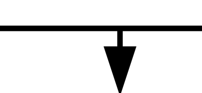
Noción de libertad basada en la economía, y por lo tanto en las relaciones sociales.

Producción material ligada a producción de la subjetividad.

-Conjugación de **cambios económicos** con **transformaciones estéticas** basadas en la dimensión subjetiva.

-Nuevas formas de **producción artística** correlacionadas con **nuevas formas sentir y pensar** el arte.

-**Horizontalidad**, **autonomía** y **cooperación** como aspectos constituyentes de este modelo cultural, que operan tanto a nivel social como al nivel individual de la subjetividad humana.

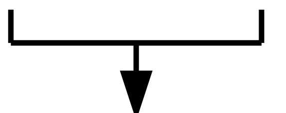


Noción de libertad que entiende el deseo y el bienestar individual como entes inseparables, correspondientes y no antagónicos al bienestar común.

Transformación en La forma de comprender, y percibir la creación artística (producción subjetiva)

Epistemologías Del ruido:
-democratización radical de los saberes,
-derrumbe de sistemas de legitimación epistémica,
-nueva forma de relación Individuo/colectividad,
-irracionalidad e intución como formas válidas de conocimiento.

Cuerpos Deseantes:
-satisfacción de deseo individual como base del goce colectivo,
-percepción corporal (escucha) como vínculo con el mundo y con la sociedad,
-el cuerpo como espacio primordial para la resistencia.



Noción de libertad basada en la subjetividad, y por lo tanto en los procesos individuales.

Aspectos socio-tecnológicos

Software libre como nuevo paradigma productivo Basado en la **compartición**, la **autonomía**, la **horizontalidad** y la **cooperación**.

Tecnología digital como **herramienta para el intercambio directo y el abaratamiento de la producción** artística.

Internet como **espacio de democratización** del arte.

El **copyleft** como principio de organización social que garantiza el uso de la tecnología a favor de las **capacidades humanas de cooperación autónoma y horizontal**.

La red como paradigma Sociocultural de una era Marcada por el Internet Y las redes comunicativas.

La **conectividad** y la **descentralización** como aspectos definitorios de la red.

-Tecnología como **potenciadora de las capacidades humanas.**

-Tecnología como **espacio de lucha** entre la subjetividad humana y su instrumentalización por parte de la maquinaria capitalista.

-La música noise como **manifestación de los cambios culturales** que el Internet y las tecnologías digitales han provocado.

El diagrama anterior no hace más que reunir los distintos planteamientos que hemos desarrollado ampliamente a lo largo de este trabajo, y en ese sentido no hay nada que explicar que no se haya explicado ya en otros momentos. La intención de esta síntesis es sencillamente la de ayudar al lector a visualizar, en un único cuadro, los múltiples aspectos que se ven implicados en el paradigma mestizo del llamado ruido libre; esto para entender con mayor claridad de donde vienen las conclusiones con las que cerraremos este apartado.

En respuesta a la pregunta que aún tenemos abierta, diremos que la conjunción del ruidismo con el arte libre deja asomar una tendencia de las prácticas artísticas hacia un modelo cultural que posee las siguientes características:

- Al tener la red como paradigma de los procesos de producción y difusión de los productos culturales, ejerce un sistema social **descentralizado, incluyente** y **democrático**, en el que la **cooperación** es un motor fundamental para la creación y la expresión humanas. Esto aleja a este modelo de las formas de organización jerárquica, individualista y discriminatoria que la mayoría de las instituciones artísticas –piénsese en museos, festivales, escuelas o concursos– tienen todavía en el presente.
- Al permitir, en buena medida a partir de las herramientas tecnológicas digitales, que un número creciente de personas puedan producir, difundir y distribuir sus creaciones artísticas sin necesidad de tener altas cantidades de dinero, sin necesidad de ser legitimadas por instituciones y sin tener que responder a lenguajes, técnicas o convenciones estilísticas que les exijan tener habilidades o conocimientos específicos, se estimula la **autonomía** artística.
- Al enfatizar la exploración de **formas alternativas de percepción**, este modelo concibe la creación artística como un espacio para ejercer la individualidad y para ampliar el espectro de experiencias sensoriales, con lo que se descarta la idea de que la libre compartición de las ideas y de los recursos creativos, por ejemplo los que se observan en el arte remix, devengan en un borramiento de la subjetividad humana o de las motivaciones estéticas que definen al arte. Es importante subrayar, sin embargo, que este énfasis en la exploración perceptiva no implica promover aislamientos individualistas que pierdan de vista la dimensión social del arte, sino estimular un equilibrio entre la satisfacción del sujeto y su simultánea integración a los procesos comunitarios.

- Al conjuntar un interés por la experimentación de nuevas formas de escucha y por la exploración de nuevos modos de producir y de compartir el arte, **rompe con la separación** que históricamente se ha asumido entre las revoluciones artísticas que se dan al nivel de los "contenidos autónomos" y las que ocurren al nivel de la política, la economía y los sistemas de producción cultural.
- Al ejercer un sistema de producción basado en la compartición libre, en el trabajo colaborativo y en la construcción de comunidades creativas, **promueve lo común y rechaza los mecanismos de privatización** cultural que todavía existen en muchos espacios artísticos. Esto sin anular, como dijimos antes, la dimensión individual que también es considerada como esencial en los procesos creativos, y sin descartar la posibilidad de que las propiedades pública y privada puedan convivir con un común hegemónico.

Frente a este conjunto de condiciones "utópicas" pueden surgir distintos tipos de reacciones. Habrá quienes dirán que es una pérdida de tiempo hablar en términos tan optimistas, tan ingenuos y superficiales, cuando la realidad contradice una a una de nuestras conclusiones; habrá, por el contrario, quienes opinen que todos esos "buenos deseos", lejos de ser una utopía, constituyen actualmente una realidad que cualquier artista que tenga acceso a la tecnología puede experimentar; habrá quienes insistan en que la brecha digital, con su subyacente brecha económica, sigue negando a la mayoría de los seres humanos el acceso a Internet y a las tecnologías digitales; habrá quien considere que a pesar de lo anterior cada vez son más las personas que acceden a esta red, y que existe una marcada tendencia a que el Internet y las computadoras lleguen, en un futuro próximo, a la gran mayoría de los estratos sociales; habrá también quien argumente que, de entrada, el arte es una actividad que como tal permea en una sector muy elitista de la sociedad, por lo que cualquier fenómeno que ocurra en esta esfera nos dice poco sobre lo que ocurre al nivel de la humanidad en su conjunto. Personalmente –y nótese que para esta afirmación retomo la voz de la primera persona singular–, opino que todas esas argumentaciones son *hasta cierto punto* correctas: todas muestran una parte de la complejidad y de las contradicciones que caracterizan a nuestra era. Pero lo que no me parece sostenible son las aseveraciones, también defendidas por algunos, de que los tiempos actuales no se distinguen en nada de los tiempos anteriores, de que las condiciones tecnológicas que impactan nuestra época no traen consigo nuevas posibilidades de transformación cultural, nuevas formas de creación y de expresión artística, o de que el capitalismo es un "ente" indestructible

cuyo estoicismo hace inútil cualquier intento por cuestionar, por romper o lastimar los mecanismos sociales que le son característicos.

Si alguna vez se dijo que la historia había terminado, si alguna vez esto llevó a decir que el arte había muerto en manos de un mercado incontrolable, hoy podemos afirmar que ninguno de estos argumentos coincide *del todo* con lo que vemos en nuestro entorno. Existe un monstruo y es necesario comprenderlo, y aunque está de más decir que no venimos a sugerir que nuestra apuesta por el optimismo es la última palabra para describirlo (recuérdese que el monstruo tiene dos cabezas), tampoco nos contentaremos con las narrativas meramente trágicas ni mucho menos con la negación de esta bestia que ya no encuentra lugar para esconderse. Si el ruido libre es un síntoma del "devenir monstruoso" que enfrenta nuestra época, una expresión del derrumbe de paradigmas y del surgimiento de nuevas formas de organización humana, este trabajo busca ser una contribución al entendimiento de un proceso cultural sobradamente complejo y contradictorio: un ejercicio de *imaginación sobre las nuevas formas de imaginar*, a través del arte, el tipo de sociedad en el que quisiéramos vivir.

Pero ¿qué sentido tiene imaginar cuando la realidad es suficiente para tenernos ocupados? ¿Cuál es el objetivo de caracterizar una serie de prácticas artísticas que poco importan a la mayoría de las personas, que pocos vínculos directos tienen con los problemas "reales" que vivimos diariamente? Si nuestro propósito primordial es el de abonar la comprensión de un supuesto paradigma socio-cultural basado en lo común, y si existen espacios mucho más masivos y fácilmente constatables para observar el giro biopolítico que estamos viviendo, ¿por qué empeñarnos en hablar de prácticas marginales, apenas existentes, que difícilmente trascienden el espacio imaginario para materializarse en fenómenos de alto impacto social?

Porque la apuesta de este escrito es, precisamente, una revolución imaginaria...

7.4. La revolución imaginaria

Somos de la misma materia que nuestros sueños.
William Shakespeare

El movimiento de software libre surgió como un intento por alejarse de las condiciones de producción que suponía el software privativo. A partir de los primeros años de la

década de 1980, Richard Stallman comenzó a programar las partes del sistema GNU, labor a la que pronto se sumaron programadores de distintos lugares del mundo. Esto llevó a que en el lapso de una década se construyera una importante cantidad de aplicaciones informáticas que respondían a la filosofía libertaria del copyleft; el movimiento había crecido bastante para entonces, pero no había sido aún capaz de completar el proyecto de construir un sistema operativo completamente libre: faltaba todavía el *kernel*, la pieza que conecta las distintas aplicaciones de software con el hardware, por lo que no fue sino hasta 1991, cuando Linus Torvalds creó el llamado kernel *Linux* y lo compartió con la comunidad global de programadores, cuando se pudo concretar el proyecto tecno-libertario iniciado años antes por Stallman.

Haciendo una analogía, ciertamente bastante permisiva, con el papel que *Linux* jugó dentro del movimiento de software libre, terminaremos esta sección hablando de un elemento conceptual que servirá, de manera similar a la función del *kernel* informático, para conectar nuestras diversas “piezas argumentativas” (“software”) con una realidad que trascienda la esfera de las prácticas artísticas marginales (“hardware”), que vaya más allá de la pequeña élite de ruidistas libertarios, para apuntar a un proceso de transformación social que pueda ser pensado como efectivamente revolucionario; dicho de otro modo, lo que nos interesa vincular a través de este “kernel” es la comprensión de los cambios culturales que se manifiestan en cierto tipo de arte, de por sí minoritario y lleno de contradicciones, con una preocupación social más generalizada: con una intención por contribuir a la construcción de una *asociación de hombres libres que trabajen con medios de producción comunes*, *que inviertan sus muchas fuerzas de trabajo en una sola fuerza social*, y que además *compartan y satisfagan un deseo colectivo que se nutra de la satisfacción de los deseos particulares de cada individuo*. Si nuestro idealismo, nuestra aventura libertaria y nuestro interés por el ruido han de conectarse con una realidad material, histórica y revolucionaria, es momento de decir de qué manera lo hace.

Basta hacer un repaso de los distintos capítulos de este trabajo, de las distintas conclusiones y argumentaciones que conforman el cuerpo de este texto, para suponer que la pieza conectora de nuestro metafórico “sistema operativo” es la *imaginación*: esa voluntad, ese acto constitutivo con el que Marx nos convocara a vislumbrar un sistema social no capitalista. Pero ¿qué significa exactamente imaginar y qué implicaciones sociopolíticas tiene? ¿De qué manera puede la imaginación conectar el ámbito del ruido libre con el mundo material que le sirve de contexto? Si bien algunos

de los autores que han sido referenciados en esta investigación (McLuhan, Attali, Lotman, Adorno) sugieren que el arte, en tanto práctica de imaginación creativa, es un espacio para la exploración de nuevas formas de organización social, y si bien el propio Marx tiene algunas alusiones a la voluntad creativa del ser humano, ninguno de ellos profundiza en el concepto mismo de la imaginación, ninguno nos dice qué papel específico tiene el arte como espacio de producción de lo imaginario, y ninguno explica cómo es que las *imágenes* creadas por la voluntad artística se materializan en transformaciones sociales a gran escala. Por esta razón, y a pesar de contravenir a algunas perspectivas de metodología investigativa (las que sugieren no no integrar nuevos marcos teóricos en las páginas finales de una investigación), invitaremos en esta última escena de nuestro acto a un personaje nuevo.

Cornelius Castoriadis (1922-1997) fue un filósofo y psicoanalista turco, particularmente conocido por ser el principal impulsor del famoso grupo de activistas e intelectuales *Socialismo o Barbarie*, así como por sus trabajos sobre la autonomía política y el papel que el imaginario tiene para la construcción de una futura sociedad autónoma. Un aspecto de Castoriadis que interesa especialmente a esta investigación es la crítica que hace al pensamiento marxista, tanto en lo que atañe a las ideas del propio Marx como a las de varios continuadores de su filosofía, por considerar que su intención de generar una teoría científica, profundamente racionalista y determinista, de la historia, deja fuera algunos elementos fundamentales para entender los procesos revolucionarios que ocurren al interior de toda sociedad. “La filosofía de la historia marxista es, antes que nada y sobre todo, un racionalismo objetivista”,[386] de lo que Castoriadis extiende que para Marx “existe un determinismo causal sin fallo 'importante', y que este determinismo es (...) portador de significaciones que se encadenan en totalidades”.[387] El problema que él encuentra en esta forma de entender la historia es que pasa por alto las relaciones no deterministas, a saber los acontecimientos históricos que no responden a una causalidad observable en términos racionales.

De acuerdo con Castoriadis, existen dos niveles de no-causalidad que se encuentran presentes en toda clase de procesos históricos. El primero, que es el que menos le interesa y el que resulta, asimismo, menos relevante para nuestros propios intereses, “es el de las distancias que presentan los comportamientos reales de los individuos en

386 Cornelius Castoriadis, *La institución imaginaria de la sociedad*, México, Tusquets editores, 2013, p.68.
387 Ibid, p.69.

relación a sus comportamientos 'típicos'",[388] o sea la gama de desviaciones, accidentes e imprevistos que se dan en la realidad con respecto a una conducta que la teoría considera como norma; el segundo nivel de no causalidad, por su lado, "aparece como comportamiento no simplemente 'imprevisible', sino *creador,* (...) no como una simple distancia en relación a un tipo existente, sino como *posición* de un nuevo tipo de comportamiento, como *institución* de una nueva regla social, como *invención* de un nuevo objeto o de una nueva forma".[389] Este segundo nivel de no causalidad es el corazón de la noción castoridiana de *sociedad instituyente*, que se refiere a la potencia que los seres humanos tenemos para auto-modificar, para instituir un sistema propio de organización en contraposición con el instituido por sociedades previas, en un gesto de autonomía que ha de comenzar con la creación de "imágenes" o "figuraciones" de alteridad: con la emergencia de un nuevo campo de significación que constituye lo que este filósofo denomina *imaginario radical*.

El imaginario radical tiene para Castoriadis dos dimensiones: una que comprende lo histórico-social, es decir la manera en la que las personas conciben y resignifican, en términos históricos, el modo en el que se relacionan socialmente unas con otras; otra que abarca los fenómenos que ocurren al nivel psico-somático de cada individuo. La primera, denominada *imaginario social*, es la que lleva a la *sociedad instituyente* a replantear las normas de convivencia previamente instituidas; la segunda, llamada *imaginación radical*, modifica los sistemas de representación que se dan en el plano subjetivo. Ambas dimensiones se requieren mutuamente para que las figuraciones imaginarias puedan convertirse, en una etapa posterior, en nuevas instituciones que alteren las condiciones "normales" que operaban en las antiguas.

Un concepto que se relaciona íntimamente con el modo en el que Castoriadis entiende la imaginación es el de utopía, particularmente desde la visión que Lewis Mumford tiene sobre ésta. Existen, para Mumford, dos tipos de utopías: una que denomina *utopía de escape*, cuya función es "construir castillos imposibles en el aire"[390] mediante narraciones que nos hablan de un mundo que jamás podrá ser realizado, pero que puede servir como "una suerte de casa o refugio al que escapamos cuando nuestros choques con la 'dura realidad' se hacen demasiado complicados";[391]

388 Ibid, p.71.

389 Ibid, p.72. (Las cursivas son del texto original).

390 Lewis Mumford, *Historia de las utopías,* trad. Diego Luis Sanromán, La Rioja, Pepitas de Calabaza, 2013, p.27.

391 Idem.

otra que denomina *utopía de reconstrucción*, misma que se caracteriza por tratar de cambiar el mundo "de forma que podamos interactuar con él en nuestros propios términos".[392] En este segundo caso, el objetivo utópico no es ya construir castillos en el aire; lo que se plantea ahora es una situación en la que "consultamos al agrimensor, al arquitecto y al albañil y procedemos a la construcción de una casa que satisfaga nuestras necesidades básicas".[393] Entre el escape y la reconstrucción, Mumford nos plantea que las ideas son "un hecho sólido" que regula las acciones de la gente y les permite vivir en el mundo. No se trata de elegir entre el sueño y la vigilia: se trata de entender que la vida del ser humano se desarrolla en la tensión entre estos dos universos:

> la alternativa a la que nos enfrentamos no es si deberíamos vivir en el mundo real o, por el contrario, perdernos en ensoñaciones utópicas, porque los hombres están construidos de tal forma que, sólo mediante una disciplina deliberada (...), se pueden eliminar de su conciencia uno u otro mundo. La auténtica alternativa para la mayoría de nosotros está entre una utopía de escape sin rumbo definido y una utopía intencional de reconstrucción.[394]

Volviendo a los términos de Castoriadis, la alternativa que se nos ofrece es la de un proceso revolucionario que se construye entre una sociedad instituyente (utopía reconstructiva) y un imaginario radical que nos permite escapar a universos inexistentes, aunque esta vez no sólo para refugiarnos de la hostilidad de lo real, sino también para aprender de lo que no existe aún pero puede llegar a existir en el futuro. "La realidad está hecha de la misma materia que nuestros sueños", decía Próspero, sin saber que sus palabras alimentaban el imaginario radical de Calibán.

En lo que respecta al rol que el arte juega dentro del fenómeno utópico que acabamos de exponer, Castoriadis explica que la producción cultural que el arte constituye se encuentra estrechamente relacionada con la institución social en términos generales, lo que implica que las rupturas que aquí se dan en relación con los cánones previamente instituidos, con las reglas imperantes de un determinado sistema artístico, no son sino el correlato de rupturas que ocurren en el grueso de la sociedad. De esto se desprende que los experimentos de imaginario radical que ocurren en el arte, en la medida en la que *crean* nuevas normas de convivencia, nuevas formas de representación psíquica y nuevos modos de sensibilidad, impactan directamente en el ámbito general de las

392 Idem.

393 Idem.

394 Ibid, p.28.

instituciones socioculturales. En este sentido, las prácticas artísticas que instituyen nuevos modos de creación, las que rechazan la prescripción y proponen nuevos caminos, son agentes sustanciales de un proyecto de sociedad alternativa, esto independientemente del impacto inmediato que tengan sobre la sociedad con la que se pretende romper. “La destrucción de la cultura existente (...) está a punto de realizarse en la misma medida en que la creación cultural de la sociedad instituida está a punto de desplomarse”,[395] nos dice Castoriadis, por lo que sólo las creaciones que responden a esa destrucción, y que por extensión contribuyen a la construcción de un modelo cultural distinto, pueden ser consideradas como obras imaginarias desde la concepción radical que hemos explicado.

¿Qué es lo el arte tendría que destruir, siguiendo esta misma perspectiva, para romper con lo instituido y contribuir a la creación de una sociedad instituyente? El sistema integral de producción, consumo, intercambio y apreciación que determina los modos que el ser humano tiene de relacionarse con sus creaciones culturales, tanto en lo respectivo a la socialización de las mismas, como en lo correspondiente al impacto psíco-somático que éstas tienen en cada sujeto. Esto es algo que Castoriadis explica de la siguiente manera:

> la instauración de una historia en que la sociedad no sólo se sepa, sino *se haga* explícitamente como autoinstituyente, implica la destrucción radical, hasta sus recovecos más recónditos, de la institución conocida de la sociedad, lo cual únicamente puede ocurrir mediante la posición/creación no sólo de nuevas instituciones, sino también de un nuevo *modo* de instituirse y una nueva relación de la sociedad y de los hombres con la institución. Nada, al menos en tanto se alcanza a ver, permite afirmar que tal autotransformación de la historia sea imposible.[396]

En el mismo tenor de afirmar que la auto-transformación histórica de la sociedad no es una tarea imposible, hemos definido el ruido libre como un fenómeno cultural instituyente, uno que rompe con los mecanismos productivos, mercantiles, sensoriales y epistemológicos de un sistema artístico instituido por un sistema social llamado capitalismo. Más específicamente, hemos explicado que el cruce entre el arte libre y las prácticas de ruido *instituyen* un modelo cultural basado en la compartición, en el bien común, en la conformación de redes de intercambio horizontal, autónomo y cooperativo. El rol histórico de este tipo de prácticas no es, por lo tanto, el de

---

395 Cornelius Castoriadis, *Transformación social y creación cultural*, Comunicación. Estudios Venezolanos de Comunicación, N.81, s/p.

396 Castoriadis, *La institución imaginaria de la sociedad*, op. cit., p.576.

constituirse como movimientos artísticos masivos, comprendidos y aceptados por las mayorías, sino el de ser células de alteridad, laboratorios de experimentación en los que surgen imaginarios sociales e imaginaciones radicales, modos de ser, a nivel colectivo e individual, que sólo en el futuro llegarán a instituirse como elementos fundantes de una nueva sociedad.

Cornelius Castoriadis no es ni el primero ni el último en sugerir que las transformaciones artísticas se encuentran estrechamente relacionadas con los cambios que se dan en la dimensión más general de la cultura humana. Basta considerar el trabajo de pensadores tan diversos como Jacques Rancière, Alain Badiou y Bolívar Echeverría, sólo por mencionar a algunos de los "filósofos del arte" más representativos de las últimas décadas, para constatar que son muchas las perspectivas desde las cuales es posible reflexionar sobre el papel que el arte tiene para la sociedad. Sin embargo, la teoría de Castoriadis sobre el imaginario radical resulta especialmente reveladora para entender el fenómeno cultural que a lo largo de este texto hemos venido caracterizando, no sólo por la importancia que le da a las prácticas creativas que rompen, desde la imaginación, con el sistema artístico pre-existente, sino también por dos rasgos adicionales de esta propuesta.

El primero de estos rasgos es la convicción castoridiana de que el destino de las actuales sociedades instituyentes, su finalidad histórica y el objetivo motor de las diversas luchas imaginarias que las componen, es la construcción de una nueva forma de organización social basada en la autonomía:

> lo que está naciendo, difícil, fragmentaria y contradictoriamente, desde hace más de dos siglos, es el proyecto de autonomía social e individual. Proyecto que es creación política en su sentido más profundo, y del cual las tentativas de realización, desviadas o abortadas, han informado ya a la histórica sociedad moderna.[397]

Algo que es importante destacar de esta noción de autonomía es que, a diferencia de la *Zona Temporalmente Autónoma* que comentamos en nuestro epílogo tercero (apartado 6.4), en este caso no hablamos de un estado autónomo transitorio cuya potencia radica en su condición efímera, sino de un proyecto de "creación política en su sentido más profundo", de una verdadera revolución cultural que, pese a estar constituida de tentativas "desviadas" y de fenómenos fragmentarios y contradictorios, se dirige a transformar radicalmente las estructuras sociales. Hablando específicamente de arte, Castoriadis sugiere que "la cuestión de la relación entre la creación cultural del

397 Castoriadis, *Transformación social y creación cultural*, op. cit., s/p.

presente [arte instituyente] y las obras del pasado [arte instituido] es, en el sentido más profundo, la misma que la de la relación entre la actividad creadora autoinstituyente de una sociedad autónoma y la ya dada de la historia, que no se podrá jamás concebir como simple resistencia, inercia o sujeción".[398]

El segundo rasgo consiste en la importancia que este autor otorga a la *praxis* como elemento fundamental para la consolidación de toda clase de escenarios instituyentes:

> más allá de una actividad no consciente de sus verdaderos fines y de sus resultados reales, más allá de una técnica que, según sus cálculos exactos, modifica un objeto sin que nada nuevo resulte de él, puede y debe haber una praxis histórica que transforme al mundo transformándose ella misma, que se deje educar educando, que prepare lo nuevo rehusando predeterminarlo, pues sabe que los hombres hacen su propia historia.[399]

¿Qué es exactamente lo que este pensador entiende por praxis? El ejercicio pragmático, performativo, de un proceso de transformación que el individuo y la sociedad instituyen sobre ellos mismos: "ese **hacer** en el cual el otro, o los otros, son considerados como seres autónomos y como el agente esencial del desarrollo de su propia autonomía";[400] un hacer que "es a la vez el fin y el medio; la praxis es lo que apunta al desarrollo de la autonomía como fin y utiliza con este fin la autonomía como medio".[401] Visto de esta manera, sólo el imaginario que se ejerce en la práctica, el pensamiento radical que se manifiesta en acciones que llevan a la experiencia aquello que se imagina, es capaz de generar proyectos instituyentes. De ahí que la teoría que no trasciende el ámbito de lo racional, de lo causal, de lo que puede explicarse pero no llevarse a cabo en una realidad plagada de acontecimientos no causales, es inefectivo a todo fin de comprender ese enjambre de complejidades, contradicciones e inexactitudes que es la sociedad, y más precisamente esa forma de sociedad que poco a poco se instituye en un proyecto radical de autonomía.

Pese a que Castoriadis suele hablar de la praxis primordialmente como una acción política, hemos visto ya que el ejercicio artístico tiene para él esta misma connotación de práctica instituyente. La praxis creativa que se da en el arte es en sí misma un terreno de negociaciones sociales que por lo tanto constituyen un acto político. Lo que habría que pensar es de qué manera estas negociaciones pueden trascender el ámbito de

---

398 Idem.

399 Castoriadis, *La institución imaginaria de la sociedad*, op. cit., pp.90,91.

400 Ibid, p.120. [Las negritas son mías].

401 Ibid, p.121.

lo instituido para devenir en actos instituyentes. “Imaginemos una asociación de hombres libres”, decía Marx al inicio de nuestro escrito. Ha llegado el momento de llevar aquella provocación al terreno de una praxis musical, ruidista y libertaria que jugará sus propias cartas, que encontrará sus propios muros y contradicciones, en este juego imaginario en el que somos los jugadores, los árbitros... pero también las fichas y los dados.



...Si creemos en el mito del ruido primigenio, de esa gran explosión que fue el origen de todos los cuerpos, podemos decir que el ruido es el retorno a un sentido inaugural de nuestro cuerpo...

PARTE IV

Resonancias libertarias

No es la luz la única suma de los colores.
Hay ciertas dimensiones sueltas
donde los colores se reúnen más estrechamente que en la luz,
como novísimos peces en un mar aún más joven que ellos.

A partir de allí
parece posible reconstruir algo
que nunca ha saltado el signo del comienzo,
otra especie de tangencia.

La suma de los colores debe incluir un filamento
donde estén retorcidas en un mismo hilo
la mirada que ve
y la mirada que no ve.

(Roberto Juarroz)

8.Ruido Libre

Parte 2

Una idea que atravesó a las ciencias sociales durante buena parte del siglo XX es la de que el investigador debe mantener una distancia sobre su objeto de estudio. Bajo el argumento de que inmiscuirse de manera personal en los problemas que se investigan puede desembocar fácilmente en una falta de objetividad científica, muchos teóricos reiteraron la importancia de que el científico social se mantuviera un paso afuera de aquello que analiza, apenas con la cercanía suficiente para obtener la información necesaria para realizar un trabajo riguroso.[402] Si bien esta visión sigue estando presente en muchos enfoques investigativos, hacia las últimas décadas del siglo pasado comenzaron a surgir diversas propuestas, tanto en la antropología como en la sociología y en muchas otras áreas, que cuestionaban la necesidad de que el estudioso de un determinado fenómeno se mantuviera distanciado del mismo. Ya en la década de 1970, Clifford Geertz escribía que no consideraba al análisis de la cultura como "una ciencia experimental en busca de leyes, sino como una ciencia interpretativa en busca de significados",[403] expresiones sociales que son construidas desde el lente particular de quien únicamente puede hablar de lo que observa desde sus propias condiciones como intérprete. Posiciones como la de Geertz fueron detonantes de importantes discusiones que con la llegada del posmodernismo se vieron aún más potenciadas, dando lugar a nuevas perspectivas, como es el caso paradigmático de la autoetnografía.[404]

Si de por sí cualquier clase de investigación está determinada por la subjetividad de quien la realiza, esta situación se agudiza cuando lo que se estudia es un fenómeno contemporáneo que está teniendo lugar en el momento mismo en que es analizado, y más aún cuando el investigador de tal fenómeno participa activamente en las prácticas culturales que son el eje de su crítica. Bajo estas condiciones, y más allá de enfoque metodológico que se adopte en cada caso, todo trabajo de investigación tiene una dimensión autoetnográfica en el sentido de que su autor está incluido en el objeto de su

402 Para una lectura panorámica sobre el problema de la objetividad en las ciencias sociales se sugiere el ensayo siguiente: Beauregard González, "el concepto de objetividad en las ciencias sociales y la administración pública", *Revista de Administración Pública - UNAM*, no.53, Enero-Marzo de 1983.

403 Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures*, Nueva York, Basic Books, 1973, p.5.

404 Para una caracterización general del enfoque autoetnográfico se recomienda leer: Carolyn Ellis, Tony E. Adams y Arthur P. Bochner, "Autoetnography: An Overview", *Forum: Qualitative Social Research*, Vol.12, no.1, Enero de 2011.

propia reflexión. ¿Desde dónde se posiciona en esos casos el investigador? ¿Cómo lidia con sus propias convicciones, con el interés personal que tiene hacia aquello que estudia? ¿Cómo negocia con sus posturas políticas y sus vínculos afectivos, de modo que éstos se encuentren presentes en su discurso sin que se conviertan en factores de parcialidad que obstaculicen un estudio efectivamente crítico? ¿Cómo combina, finalmente, el tipo de reflexiones que vienen de la teoría con aquéllas que se desarrollan en la *praxis*?

Ruido Libre es un trabajo que pertenece, precisamente, al tipo de investigación en el que el autor escribe sobre un fenómeno contemporáneo en el que participa activamente. Esta circunstancia ha dado lugar a una serie de problemas metodológicos e incluso epistemológicos, que se resumen en la necesidad de tomar posición respecto a qué tanta distancia asumir sobre mis propias experiencias, qué tanto estar dispuesto a cuestionar a fondo mis convicciones, cómo hacer para que dichos cuestionamientos no devengan en un balance argumentativo tal que termine relativizando, neutralizando, restando contundencia a las ideas que constituyen el núcleo de mi relación con la música ruidista y con el movimiento de arte libre. Entre las interrogantes más específicas que se derivan de tales problemas, existen tres que han sido particularmente determinantes en las decisiones que he tomado sobre los contenidos a incluir en el presente trabajo, sobre la manera de tratar y jerarquizar dichos contenidos, y sobre el enfoque metodológico a seguir para ordenar y analizar la información presentada:

- ¿Cómo relacionar mi actividad como músico práctico con la labor musicológica que también desempeño?
- ¿Cómo vincular los proyectos específicos en los que participo como músico ruidista cuyo trabajo creativo está basado en los principios del software libre, proyectos que constituyen un espacio de experimentación, análisis y reflexión sobre mis inquietudes artísticas y sociales, con el proyecto de investigación teórica que el presente escrito constituye?
- ¿Cómo se conectan mis labores artísticas y académicas con mi contexto sociopolítico, así como con mi intención explícita de contribuir a la construcción de un sistema cultural distinto del actual?

Hasta ahora, estas preguntas han estado presentes en el trasfondo de las ideas que he ido proponiendo en cada uno de los siete capítulos anteriores. De manera silenciosa, velada, subyacente, como si se tratara del nivel *inconsciente* de un discurso que sólo

enuncia explícitamente la capa superficial que constituye la consciencia, éstas se reflejan en cada una de las decisiones que he tomado sobre este ejercicio de escritura. Todo proceso de investigación supera por mucho lo que se muestra en un texto terminado; siempre hay una larga lista de pensamientos detrás de cada palabra elegida, y siempre hay una vida detrás del escritorio en la que nuestras preguntas y obsesiones siguen latiendo. Lo que no existe siempre es una intención de-liberada por exponer dichos *desbordamientos* dentro del cuerpo mismo del texto, y eso es precisamente lo que haremos en esta última parte de la "aventura imaginaria" que hemos venido construyendo.

El capítulo anterior cerró con una definición de la praxis como ejercicio de autonomía, como práctica instituyente en la que las personas son capaces de transformar, a partir de sus actos, las conductas instituidas que conforman su sentido de realidad. "La transformación de la *actividad* teórica en *sistema* teórico, que se quiere cerrado", nos dice Castoriadis, "es el retorno hacia el sentido más profundo de la cultura dominante. (...) Una teoría acabada pretende aportar respuestas a lo que no puede ser resuelto, si es que puede serlo, sino por la praxis histórica".[405] Haciendo de los planteamientos de este filósofo una provocación para reflexionar sobre el rol que la praxis artística ha tenido en este proceso investigativo, en los siguientes apartados abordaremos, partiendo de las tres preguntas mencionadas, la relación de la *actividad* musical que constituye la praxis con la también *actividad* que es la teoría cuando se piensa como un proceso abierto. Con esto queda claro que la idea de colocar el problema de la praxis al final de nuestro debate no responde tanto a la intención de analizar mis propias motivaciones creativas, como a la de dar un paso más en nuestra comprensión del fenómeno cultural que en el contexto de este escrito estamos abordando de manera teórica. Por paradójico que esto parezca, hay que dejar bien señalado que la apertura hacia procesos artísticos y políticos que han sido paralelos, o acaso perpendiculares a la investigación escrita no constituyen un abandono del objetivo científico de la misma; por el contrario, esta apertura busca fortalecer lo que ha sido defendido, confrontándolo con otros espacios y formas de investigación que también se han dejado nutrir de la teoría.

Partiendo de lo anterior, cabe agregar que la intención de este último capítulo no es analizar exhaustivamente una praxis que, como argumentaremos más adelante, no requiere del discurso científico para adquirir una significación ni para producir un

405 Castoriadis, *La Institución Imaginaria Sociedad*, op. cit., p.109.

conocimiento que es inherente a su propio tipo de discurso; nuestro objetivo es más bien tender algunos puentes que nos ayuden a comprender las conexiones que existen entre distintas dimensiones discursivas que se complementan, retroalimentan y, aún cuando algunas veces entran en conflicto, son en su conjunto determinantes para la construcción de esta noción de libertad que se caracteriza por ser ruidosa. En un modelo epistemológico como el que Marshall McLuhan nos plantea, en un *ambiente acústico* en el que muchas cosas pasan de manera simultánea y en el que el mundo en el que vivimos no se deja ya explicar desde un sistema de organización lineal, continuo y unidireccional de las ideas, la música tiene mucho qué decirnos sobre cómo potenciar nuestras palabras. Y entre los diversos tipos de música, la ruidista nos ofrece algunas pistas particulares sobre cómo interpretar, intervenir e *instituir* la realidad que nos rodea.

8.1. "Musicología musical": la música como medio de investigación crítica.

La musicología es un campo que se constituye de una amplia diversidad de perspectivas, muchas veces contradictorias entre sí, sobre la definición del objeto de su estudio y sobre las metodologías y enfoques de investigación que se consideran válidos para dicha disciplina. Entendida a grandes rasgos como la ciencia que estudia los fenómenos relacionados con la música, la musicología es tratada por algunos autores como una ciencia humanista que se vincula a la antropología, a la sociología y a los estudios culturales, mientras que otros la conciben como una rama de la historiografía, y hay también quienes defienden que debería enfocarse primordialmente a la teoría musical y al estudio de obras musicales. Para ilustrar las diferencias que se suelen encontrar entre las posturas de algunos de los estudiosos de este campo más reconocidos del siglo pasado, podemos comparar la visión de Jacques Chailley, quien alguna vez afirmara que "no es musicología lo que no aporta *trabajo nuevo y de primera mano a partir de fuentes",*[406] contra la noción más humanista de Joseph Kerman, quien llegó a decir que "una obra de arte difiere en su naturaleza de un documento de archivo", y que "tratar a la música como algo distinto al arte es deshumanizarla e incluso deshumanizarnos a nosotros mismos".[407] Diferencias como éstas son las que llevaran a Claude Palisca, otra de las más influyentes figuras de la

406 Jacques Chailley, *Compendio de Musicología*, trad. Santiago Martín Bermúdez, España, Alianza Música, 1991, p.25. [Las cursivas son del original].

investigación musical del siglo XX, a aseverar que "el estudio de la música es, entre todas las artes, el más difícil de circunscribir en una disciplina", de modo que "es más fácil identificar a los musicólogos que definir a la musicología";[408] Chailley, sin embargo, no estaría del todo de acuerdo en la facilidad de definir a quienes se dedican al estudio musical, siendo que él consideraba que "hay mucha palabra impresa en relación con la música que, aunque estimable, no le da derecho al autor a llamarse musicólogo".[409]

Si entre autores como Chailley, Kerman y Palisca, quienes escribieron sus textos más conocidos entre las décadas de 1960 y 1980, había ya bastantes controversias sobre el significado, la función y el enfoque metodológico de la musicología, hacia mediados de la década de 1980 la situación se hizo aún más complicada. En resonancia con el movimiento intelectual que desde la filosofía y la crítica cultural se asoció con el concepto de posmodernidad, varios autores se dedicaron en aquella época a replantear los fundamentos del trabajo musicólogico. En una intención de deconstruir una serie de nociones que durante siglos habían sido asumidas como incuestionables, por ejemplo la que considera que las mujeres no figuran en la historia de la música, la que da por sentado que los "grandes" compositores son figuras excepcionales cuya fama es resultado de su genialidad, o la que sólo concibe el análisis musical a partir de la estructura, y acaso de la contextualización histórica de las "obras maestras", la llamada *Nueva Musicología* logró sacudir algunas de las premisas sobre las que sustentaba hasta entonces la investigación musicológica. Susan McClary, una de las más conocidas representantes de esta nueva generación de estudiosos, ilustra lo anterior con claridad cuando nos dice:

> Mientras que todos estaríamos de acuerdo en que el *Figuralismo* barroco o los *Topoi* del siglo XVIII son elementos referenciales, muchos musicólogos y teóricos de la música siguen asumiendo que este tipo de elementos se quedan únicamente en la superficie de lo que en el fondo es una expresión [musicalmente] autónoma. Sin género, sin narrativas, sin política: solamente acordes, formas y conjuntos de alturas. Y la discusión termina ahí.[410]

---

407 Joseph Kerman, "A profile for American Musicology", *Journal of the American Musicological Society,* Vol.18, No.1, Primavera 1965, p.69.

408 Claude Palisca, "Reflections on Musical Scholarship in the 1960s", en D. Kern Holoman y Claude Palisca, *Musicology in the 1980s,* Nueva York, Da Capo Press, 1982, p.15.

409 Jacques Chailley, *Compendio de Musicología*, op. cit., p.25.

410 Susan McClary, *Conventional Wisdom, The Content of Musical Form*, Berkeley, University of California Press, 2000, p.2.

Ahora bien, aunque la Nueva Musicología dio lugar a discusiones que removieron las bases de un modelo estructuralista, positivista de la academia musical, y aunque cuestionaron a profundidad lo que se entiende por *música* desde la musicología, un aspecto que en general no se puso en tela de juicio es el enfoque científico y el tipo de lenguaje que este campo disciplinar utiliza en sus pesquisas. Esto tiene que ver con el señalamiento que hace Boaventura de Sousa Santos de que la teoría crítica posmoderna no ha sido aún capaz de dar solución a los problemas que apenas ha sabido denunciar: "porque no han sido plenamente cumplidas, las promesas de la modernidad (igualdad, libertad, paz, etc.) se han convertido en problemas para los cuales no parece haber solución. Mientras tanto, las condiciones que provocaron la crisis de la teoría crítica moderna aún no se han convertido en las condiciones para superar la crisis".[411] Para que esta superación fuera posible en el campo musicológico, sería necesario no sólo cambiar el eje de la discusión sobre cómo entendemos la música, sino también los criterios y principios científicos desde los cuales entablamos dicha discusión. A este respecto, Santos continúa diciendo que "no podemos permanecer satisfechos con el mero hecho de pensar alternativas. Necesitamos un pensamiento alternativo de alternativas". Y un paso lógico para imaginar un pensamiento alternativo sobre las alternativas musicológicas, uno que a pesar de ser tan obvio no se aborda todavía en las corrientes más progresistas de este campo, es el de reconocer a la música misma como un lenguaje desde el cual es posible pensar y postular discursos críticos. Concebir la música como un medio para la investigación en el mismo derecho –aunque no con la misma naturaleza– que la palabra, implicaría un giro radical en la propia definición de los estudios musicales: la música pasaría de ser el *objeto* a investigar, para convertirse en el *medio* a través del cual es posible estudiar tanto a la música misma, como también otro tipo de objetos y fenómenos.

La idea de que la música puede ser pensada como una forma de conocimiento y como un medio para construir discursos críticos no es para nada nueva. El propio Adorno, como uno de los máximos representantes y pioneros de la teoría crítica, había escrito ya en 1932 que "la música que pretenda justificar su derecho a existir hoy debe poseer, en cierto sentido, *carácter de conocimiento*",[412] afirmación que resuena en el pensamiento de Attali cuando plantea, en su *Ensayo*, que la música es un "i*nstrumento*

---

411 Boaventura de Sousa Santos, "¿Por qué es tan difícil construir una teoría crítica?" *Zona Abierta 82-83*, España, 1998, p.221.

412 Theodor Adorno, citado en: Susan Buck-Morss, *Origen de la dialéctica negativa: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*, trad. Nora Rabotnikof, Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, 2011, p.104.

de conocimiento, incita a descifrar una forma sonora del saber".[413] "Hay pues que imaginar", insiste Attali, "formas teóricas radicalmente nuevas para hablar de las nuevas realidades. La música, organización del ruido, es una de esas formas".[414] No obstante, pese a que consideraciones como las de Adorno y Attali son una muestra de que la capacidad crítica de la música ha estado presente en el trabajo de algunos intelectuales desde el surgimiento mismo de la noción "frankfurtiana" de *crítica* –noción que se caracteriza por entender el conocimiento como un medio para interpretar, comprender las condiciones históricas y a partir de dicha comprensión ser capaz de transformar la realidad–, ninguno de aquellos pensadores se dedicó a llevar a la práctica sus consideraciones teóricas sobre la música; sus planteamientos musicales se limitaron, en cambio, a comentar el trabajo de músicos y/o compositores que no necesariamente pretendían hacer de sus creaciones un medio para interpretar, comprender históricamente y transformar las condiciones sociales.

A este último respecto alguien podría aseverar, siguiendo los argumentos del propio Adorno, que el hecho de que los compositores (o, en el caso de Attali, los músicos de jazz) no sean conscientes de su rol social no demerita la función crítica que su obra puede llegar a generar, siempre que esté entregada a "articular en las más íntimas células de su técnica los problemas sociales que [la propia música] trae consigo".[415] De acuerdo con esta perspectiva, los compositores son capaces de generar conocimiento socialmente transformador a través de la experimentación técnica y formal que desarrollan con sus medios musicales. El problema de la noción adorniana de música crítica es que ésta sólo aplica a una élite sumamente reducida de creadores, "casualmente" compositores europeos herederos de una tradición estética iniciada por Beethoven y actualizada por Arnold Schoenberg, cuyo trabajo era, además, material e intelectualmente inaccesible para la mayoría de las personas. Si bien esto es algo que Attali trató de matizar al dirigir sus observaciones hacia la música popular, particularmente hacia ese género tan despreciado por Adorno que es el jazz, en su propuesta no se alcanzan a vincular sus sugerentes afirmaciones sobre la *música como conocimiento* con las prácticas concretas de los músicos de jazz libre. En otras palabras, el economista francés no termina de explicarnos *musicalmente* de qué manera concibe la práctica musical como una forma de conocimiento, y en cambio parece sugerir que el conocimiento musical es en realidad una metáfora que denota, más que

---

413 Attali, *Ruidos: Ensayo sobre la economía polìtica de la mùsica*, op. cit., p.12.

414 Idem.

415 Adorno, citado en: Buck-Morss, *Origen de la dialéctica negativa*, op. cit., p.100.

una "forma teórica radicalmente nueva", un cambio de actitud en investigadores que siguen, sin embargo, pensando la música y no usándola como un medio alternativo para pensar: "la música ha sido, y es todavía, un lugar formidablemente privilegiado de análisis y de revelación de las formas nuevas de nuestra sociedad".[416]

Por el lado de Adorno, no es difícil estar de acuerdo con quienes opinan que resulta insuficiente pensar la investigación musical como únicamente circunscrita a casos tan excepcionales, tan alejados de las problemáticas que afectan a la sociedad en su conjunto, como son los compositores "de vanguardia", sobre todo cuando la noción de "vanguardia musical" hoy en día es difícilmente sostenible, y cuando las condiciones históricas que en su momento le permitieron al filósofo que nos ocupa establecer sus modelos de conocimiento musical hoy en día han cambiado profundamente: los compositores contemporáneos raramente se preocupan, como lo hicieron *algunos* en las décadas intermedias del siglo XX, por expresar en su obra los conflictos históricos que la humanidad requiere resolver para superarse a sí misma; por el lado de Attali, en cambio, hemos visto que su teoría no nos dice con claridad cómo sería esa "nueva forma de conocimiento" que para él era la música; este economista se mantiene, pese a lo propositiva que su propuesta resulta en otros aspectos, en un terreno de ambigüedad y contradicción que no resuelve el asunto que nos interesa. Seguimos, entonces, ante las interrogantes de cómo concebir la música como una forma de investigación crítica, y cuáles serían las implicaciones que esto tendría para una mejor comprensión de los cambios culturales que se viven en nuestro tiempo.

Con el propósito de seguir profundizando en tales interrogantes, cabe mencionar una línea de investigación que en las últimas décadas ha hecho aportaciones importantes para la comprensión del arte como una forma legítima de conocimiento. La llamada *investigación artística*, definida por algunos de sus divulgadores como una forma de trabajo "cuya característica principal es el papel de la práctica artística en la formulación y solución de problemas de investigación",[417] es probablemente el campo que más se acerca a la confrontación del problema epistemológico que estamos discutiendo. Al señalar, primeramente, que "los artistas son portadores de un conocimiento altamente especializado", y al reconocer después como un problema el hecho de que "estas competencias se mantienen circunscritas en el saber de los artistas

416 Attali, *Ruidos: Ensayo sobre la economía política de la música*, op. cit., p.197.

417 Rubén López Cano y Úrsula San Cristóbal, *Investigación artística en música: problemas, métodos, experiencias y modelos*, Barcelona, ed. Independiente, 2014, p.32.

individuales que las poseen”,[418] la investigación artística “pone el dedo en la yaga” de nuestras reflexiones: se pregunta cómo hacer para que el conocimiento que los artistas desarrollan en su praxis sea capaz de comunicarse, en su calidad intrínseca de *saber* particular y no sólo en su condición de estímulo sensorial, con otras formas de saber y con personas que no dominen, si es que existe tal cosa, el lenguaje específico del arte. Más aún, existen quienes conciben esta línea investigativa como una puerta hacia la construcción de discursos artísticos críticos, entendiendo la crítica en el sentido “frankfurtiano” de pensamiento que sirve a una comprensión socialmente transformadora de las condiciones históricas de nuestra era:

> La necesidad de un giro artístico ha emergido con una urgencia considerable, no sólo porque el conocimiento y las teorías del *hacer* han sido largamente despreciadas a favor de formas más deductivas, científicas, de conocimiento; ha emergido también como una reacción al alto grado en el que la cultura moderna se formula a sí misma como regida y racionalizada por una ciencia que ha dejado de ser un espacio de invención, para reducirse a la aplicación de lo ya existente. La creatividad artística y, por extensión, la investigación artística se enfocan en la posibilidad de convertir los actos de representación e interpretación en un espacio de variabilidad infinita. Si la investigación en general pretende tratar adecuadamente los asuntos relacionados con la sociedad humana, necesita confrontar aquellos aspectos de la producción del conocimiento que se vinculan con la subjetividad y con las relaciones humanas, no como un fenómeno a ser deducido y reconducido a los fines del control de la humanidad, sino como parte de un proceso de construcción creativa y de interpretación que es abierto, relativo, específico a un determinado contexto e impulsado por valores propios.[419]

Hay dos aspectos de la cita precedente que llaman la atención, pues resultan conflictivos para la noción estética adorniana a la que aludimos en párrafos anteriores. El primero de éstos es la asociación que se plantea de las prácticas artísticas con el “conocimiento del *hacer*”, y el segundo es la conexión que se establece del arte con los niveles subjetivo y social de la producción del conocimiento. Para comprender el conflicto que dichos aspectos tienen con la visión estética de pensadores como Adorno, hay que señalar la diferencia fundamental que existe entre concebir el arte como actividad que produce obras, y concebirlo como actividad productora de relaciones humanas y de subjetividad. En ambos casos podemos hablar del arte como un “conocimiento del *hacer*”, o en otras palabras como una forma de praxis, pero el *hacer*

418 Kathleen Coessens, Darla Crispin, Anne Douglas, *The artistic turn: a Manifesto*, Ghent, Colofon, 2009, p.170.

419 Ibid, p.176.

al que cada caso apunta es en esencia distinto: si entendemos el arte como acción productora de obras, tenemos lo que Adorno llamara *praxis intelectual*, a saber una forma de hacer que se asemeja a la labor filosófica y que por su naturaleza abstracta se mantiene separada de la realidad material; si lo entendemos, en cambio, como práctica que produce subjetividad y relaciones humanas, lo que tenemos es más bien una *praxis política*, una intervención directa en las dinámicas sociales que choca con los preceptos estéticos del pensador alemán, pero que coincide con el modo en el que Castoriadis entendía el arte como praxis: según el primero, "es precisamente en su soledad y en su aislamiento que el compositor cumple con las demandas sociales (...), y el compositor registra sus demandas tanto más legítimamente cuanto menos se lo presiona desde el exterior, arbitrariamente, y cuanto más coaccionado está por las reglas de la forma";[420] según el segundo, hace falta hacer "más explícita y de manera más específica la relación íntima entre la creación cultural y la problemática social y política de nuestros tiempos";[421] y según lo que opinan algunos autores representativos de la llamada investigación artística, el arte es, en tanto forma de conocimiento,

> un modo de acción creativa e indagadora que construye un discurso y reflexión consciente y critica mientras crea, abordando tanto los problemas artísticos, estéticos y técnicos, como los sociales, políticos o filosóficos, a los cuales la obra también hace referencia, se fundamenta en ellos o los afecta.[422]

Como puede suponerse por la detallada caracterización que hicimos del ruido libre en el capítulo anterior, éste se concibe como una forma de "conocimiento del hacer", donde el hacer es una acción al mismo tiempo indagadora y creativa, avocada por igual a la ruptura con los códigos del lenguaje preexistente y a la conformación de comunidades que compartan sus creaciones libremente. En ese sentido, los principios generales de la investigación artística coinciden con la manera en la que nosotros entenderemos la "musicología musical" como una praxis que es tanto intelectual como política: como la construcción de un "discurso que reflexiona conscientemente y critica mientras crea", mientras "afecta y se fundamenta" en problemas que van de lo estético a la política; hay que decir, sin embargo, que a pesar de la evidente relevancia que este campo de estudio tiene para nuestros fines, al menos desde el nivel abstracto de lo que teóricamente promueve, las herramientas concretas que ofrece para hacer del arte un medio comunicable de conocimiento son aún bastante limitadas.

---

420 Adorno, citado en: Buck-Morss, *Origen de la dialéctica negativa*, op. cit., p.101.

421 Castoriadis, *Transformación social y creación cultural*, op. cit., p.2.

422 López Cano y San Cristóbal, *Investigación artística en música*, op. cit., p.57.

Comenzando con que este tipo de estudios no se plantea las diferencias inherentes al conocimiento específico de cada lenguaje artístico, y continuando con que su enfoque metodológico está prioritariamente dirigido a la redacción de planes curriculares y al diseño de mecanismos de evaluación para estudiantes universitarios de carreras artísticas, al final de cuentas sus aportaciones no abonan directamente a la construcción de modelos epistemológicos que puedan servir para la solución de problemas sociales fuera de su nicho académico; tal como señalan Rubén López Cano y Úrsula San Cristóbal en un reciente libro dedicado específicamente a la *investigación artística en música*, los estudios que se proponen generar conocimiento a través del arte no pasan de ser "indagaciones que atañen a la creación artística, que preocupan a la comunidad de creadores y que requieren de su particular experiencia y conocimiento para ser planteados y resueltos".[423] Está claro que estas indagaciones manifiestan en sí mismas un cambio nada desdeñable en la visión que la academia está adoptando sobre el arte, pero de eso a que se esté generando un "pensamiento alternativo de alternativas", retomando las provocaciones de Santos, existe una distancia insoslayable que nos deja nuevamente con las manos vacías.

Frente a las dificultades que la filosofía, la musicología y la investigación artística han tenido para ofrecer una solución efectiva para nuestra problemática, este trabajo no viene a sugerir que tiene la respuesta a las preguntas que plantea. En todo caso, lo que propone es que el hecho mismo de retomar las preguntas que otros estudiosos han lanzado, exponiéndolas en su perpetua condición de interrogantes que no necesitan ser resueltas para ser productivas, constituye en sí un paso más en nuestro intento por entender el cambio de paradigmas culturales del que tanto hemos hablado. Quizás en esta imposibilidad de dar respuestas concluyentes estriba una de las cualidades de lo que sería un discurso crítico musical; tal vez a esto se refería McLuhan cuando decía que "gran parte de la confusión actual proviene de la experiencia divergente del hombre alfabeto occidental, por un lado, y su nuevo medio de conocimiento simultáneo o acústico, por otro".[424] En la música pueden existir diversas voces que coexisten, discursos simultáneos que tienen su propia temporalidad y su propia estructura melódica, y las resoluciones pueden ser pensadas como momentos transitorios de un flujo armónico cuyo dinamismo se compone, en buena medida, de tensiones irresueltas.

423 Ibid, p.41.

424 McLuhan y Powers, *La Aldea Global*, op. cit., p.31.

¿Hemos de conformarnos, entonces, con la paradójica conclusión de que no existen conclusiones sobre el asunto que nos atañe? Antes de eso, habría que preguntarnos si el problema al que nos enfrentamos estriba en la imposibilidad de que la música sirva como medio para la investigación crítica, o si consiste más bien en la falta de recursos verbales para explicar con palabras un proceso discursivo que sólo puede comprenderse desde los confines de la propia experiencia musical. Parafraseando a Raymond Monelle,[425] podríamos decir que *el discurso de la música, a pesar de que puede ser crítico y abonar a la construcción de conocimiento, no puede ser discutido porque no puede ser expresado en palabras*. De ser así, la alternativa que nos queda es la de replantear nuestras inquietudes directamente desde la praxis artística, y acaso describir someramente con palabras las conclusiones a las que tal replanteamiento nos arroje: no podremos acceder mediante esta descripción al núcleo de lo que la música guarda para sí, pero podremos delinear los bordes que nos permitan, al menos, señalar el comportamiento general de dicha praxis.

Habiendo optado por tal alternativa, en el siguiente apartado hablaré de tres proyectos musicales que fueron desarrollados al mismo tiempo que la presente investigación teórica, los cuales partieron de inquietudes similares a las que a propósito del ruido libre hemos venido discutiendo. Es momento, entonces, de pasar a comentar, cual periodista que en su crónica relata acontecimientos que la palabra apenas logra entrever, cómo es que la propuesta teórica del ruido libre encontró un espacio de exploración, de investigación, en el terreno de la praxis ruidista.

8.2. Crónicas ruidistas

Dado que la praxis musical es un terreno en el que pensar desde la música es en sí mismo un hacer musical, el hecho de replantear los objetivos de la creación, desde la creación misma, equivale a transformar sus condiciones en el acto. Esto es algo que Adorno había ya señalado en sus escritos musicales cuando decía que “interpretar un lenguaje significa *comprender* el lenguaje” mientras que “interpretar música significa *hacer* música”,[426] algo que muchos otros pensadores han sugerido con otras palabras antes y después de dicho filósofo. Pero lo que ahora nos interesa no es sumergirnos en un nuevo debate teórico sobre la naturaleza interpretativa de la música; lo que toca es

425 Cfr. Raymond Monelle, *Theorizing Music*, op. cit., p.8. (Ver p. 99 de nuestro escrito).

426 Theodor Adorno, “Music, Language and Composition”, trad. (al inglés), Susan Gillespie, *The Musical Quarterly,* Vol.77, No.3, Otoño de 1993, p.403. [La traducción al español es mía].

hablar de la experiencia creativa y de cómo ésta *hace* la realidad al tiempo que la investiga.

Bajo la idea de llevar a la práctica las discusiones, reflexiones y propuestas que terminaron conformando las tres primeras partes de este trabajo, en los últimos años he llevado a cabo un proceso investigativo de orden musical. *Ruido Libre* es, entonces, no sólo el nombre de un trabajo de naturaleza teórica, sino también un espacio de experimentación artística que a lo largo de los últimos años fue cobrando distintas formas, dando lugar a diversos proyectos que desde múltiples perspectivas se interrogaban cómo hacer para construir un sistema de creación en el que la compartición se priorizara sobre el celo individualista, en el que no se dependiera más de los circuitos de producción, legitimación y competencia que resultaban incompatibles a mis preocupaciones vigentes sobre política y relaciones sociales, y en el que el ruido fuera un elemento detonador de dislocaciones epistemológicas y corporales. Fue así como surgieron, uno a uno, los tres proyectos que a continuación describiré.

Cabe recordar que nuestro objetivo con esto no es analizar exhaustivamente lo que sólo puede comprenderse desde el terreno de la praxis misma; nuestro objetivo es, como dijimos antes, tender un puente entre dos procesos complementarios que no son traducibles ni reductibles entre sí. En este caso lo que nos toca es mirar desde la teoría la praxis artística, con el único fin de abrir una ventana hacia una habitación cuyo suelo sólo puede ser pisado por aquellos que se adentren en ella.

a) Códigos Obsesos

codigos-obsesos.hotglue.me

El proyecto que inauguró la investigación musical de *Ruido Libre* fue nombrado *Códigos Obsesos*, por estar conceptualmente basado en un poema de Samuel Beckett que trata de la obsesión como metáfora del error que surge cuando un sistema de signos codificados trata de expresarse a sí mismo, en tanto código o conjunto de normas sígnicas, en los términos del lenguaje que el propio sistema codifica. Aunque de momento no profundizaremos en las motivaciones conceptuales de *Códigos Obsesos*, es importante comentar que esta concepción metafórica de la obsesión se manifiesta, también metafóricamente, en el uso que aquí se hace del *feedback* (retroalimentación sonora) como elemento sonoro principal. Concretamente, las fuentes sonoras sobre las

que se base este proyecto fueron generadas a partir del ruido que resulta de un megáfono que se retroalimenta cuando su micrófono es acercado a su bocina.

Dejando de lado los aspectos técnicos y conceptuales que sirvieron para concebir en sus inicios a los *Códigos Obsesos*, lo que interesa de momento es explicar en qué consiste exactamente este proyecto. Para ello, transcribiremos a continuación la descripción que aparece en la página de Internet que sirve para difundir, publicar y documentar el proceso creativo al que estamos haciendo referencia:

> Códigos Obsesos [CO] es un proyecto colaborativo centrado en la exploración sonora, que se conforma de una serie indeterminada de remezclas que se amplifican, retroalimentan y distorsionan entre sí.
>
> A partir de un conjunto de partituras y grabaciones germinales (archivo fuente), cualquier interesadx puede generar sus propias versiones derivadas, con la única condición de que dichas derivaciones permanezcan a su vez abiertas a futuras intervenciones.[427]

Como se lee en los párrafos anteriores, la intención es generar una red de colaboraciones creativas que tengan en común una misma fuente sonora, un mecanismo similar de producción basado en la retroalimentación y la remezcla, así como una misma disposición para utilizar y compartir libremente las creaciones que se deriven de los sonidos germinales. Es de notar que en el ejercicio colaborativo no existe un autor o figura curatorial que determine quienes pueden o no formar parte de esta iniciativa. Aunque mi papel de iniciador y administrador de la plataforma de Internet me coloca en una situación de centralidad que de momento es técnicamente inevitable (pues no he resuelto aún la manera de que cualquier persona pueda colaborar sin tener que ponerse en contacto conmigo), una de las premisas que me propuse al comenzar este proyecto fue “sacrificar” mi autoría a favor de una búsqueda por impulsar una acción comunitaria. Esto es algo que se expresa claramente en la misma página de Internet cuando se dice:

> Códigos Obsesos NO ES un proyecto individual, NO ES una obra musical propiamente. ES UN PROYECTO COLABORTATIVO, y para funcionar requiere de colaborador@s interesad@s en COMPARTIR su trabajo.[428]

427 Ver: http://codigos-obsesos.hotglue.me

428 Ver: http://codigos-obsesos.hotglue.me/?Manual-de-colaboracion

Para visualizar el modo en el que *Códigos Obsesos* se presenta ante quienes se encuentran con su párgina de Internet, veamos la siguiente fotografía de su plataforma gráfica:



Fragmento de la plataforma web de Códigos Obsesos

En esta imagen podemos observar que el menú principal de la página incluye un *Manual de Colaboración* –en el que se explica el procedimiento para participar en el proyecto–, un apartado sobre el *Licenciamiento* –donde se expresa que tanto el material fuente como todo aquél que se derive de éste pueden ser libremente utilizados bajo las normas de compartición del copyleft–, un *Manifiesto* que presenta las motivaciones conceptuales, así como de un *Archivo Fuente* (que es el que se ve en la imagen) que contiene el material que sirvió para hacer las primeras remezclas. Además de eso, en la imagen puede verse que la página (y sus contenidos) está publicada con una Licencia de Arte Libre, y que los fragmentos sonoros que constituyen el archivo fuente están disponibles en tres formatos diferentes.

Hasta el momento en el que este escrito fue terminado, eran siete las versiones derivadas, cinco de las cuales fueron creadas por personas que fueron invitadas a participar del proyecto, mientras que las otras dos fueron hechas por mí. A este respecto es necesario admitir que todavía no se ha logrado una difusión suficiente para que

personas desconocidas se integren a la red colaborativa, pero dicha difusión está contemplada para etapas posteriores de la investigación musical. Hasta ahora la comunidad de *Códigos Obsesos* sigue siendo pequeña y conformada por gente cercana, pero esto no ha impedido que los colaboradores construyamos un producto artístico distribuido, relativamente descentralizado, cuyos materiales sonoros son resultado de una serie de remezclas de una fuente ruidosa que constituye un recurso procomún.

Un último rasgo a considerar de *Códigos Obsesos* es que todos los procedimientos informáticos que en éste se han visto implicados, desde la grabación, edición y procesamiento de sonidos hasta el diseño de la página de Internet, fueron realizados exclusivamente con software libre; en el caso de las versiones derivadas que han sido realizadas por otras personas, el uso del software libre es una recomendación expresamente enfatizada, aunque para cumplir las premisas de libertad artística es fundamental que cada colaborador sea libre de trabajar con los medios tecnológico que él mismo decida.

Para cerrar este apartado, transcribiremos el Manifiesto de *Códigos Obsesos*, con el fin de ofrecer al lector una idea del papel que el ruido tiene como detonante conceptual que dota a este proyecto una relativa identidad estética:

> La obsesión es una RETROALIMENTACIÓN enfermiza de una IDEA que se apodera de nuestra mente, de nuestros actos, de nosotr@s. La mente que se alimenta de sus propias aberraciones: auto-fagocitosis.
>
> Si algo compartimos humanos y computadoras es que estamos CODIFICADOS de manera binaria. PREDIDO-APAGADO: 0-1. Cada movimiento, cada (RE)ITERACIÓN circular obsesiva, es la posibilidad de prender o de apagar nuestras pulsiones; pasar del EROS al TÁNATOS. Continuar o Desistir, detenernos o seguir adelante.
>
> La obsesión se detiene únicamente en el desborde de sus propios excesos. Es en el RUIDO de sus pulsiones que su desesperación termina por trascender sus propios CIRCUITOS. Escuchemos a Burroughs: “la desesperación es la materia prima del cambio”.
>
> El mundo contemporáneo y la MENTE DEL SER HUMANO CONTEMPORÁNEO son una mente y un mundo obsesionados. Romper los CÓDIGOS OBSESOS requiere MUCHO RUIDO, mucha REITERACIÓN de los CIRCUITOS ABERRANTES. En el flujo de los sonidos en obsesión, la esperanza se desliza como un impronunciable RUIDO SECRETO.[429]

429 Ver: http://codigos-obsesos.hotglue.me/?Manifiesto

b) Cuerpo Migrante

cuerpomigrante.hotglue.me

“A lo largo de la historia de la humanidad, la migración ha conllevado a la movilización y el desplazamiento, la expansión, el cambio, y por ende la transformación del ser humano y de su mundo”.[430] Así comienza la presentación que aparece en el sitio web de este segundo proyecto, en el que colaboro con la compañía de danza llamada La Barbacoa.

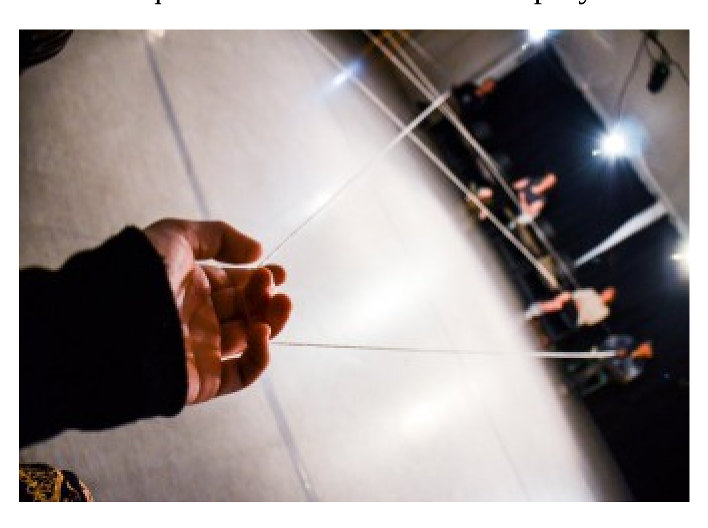
Según lo que se añade en la misma página de Internet, *Cuerpo Migrante* es “una plataforma de investigación escénica y sonora sobre cómo el cuerpo es afectado por la migración, sobre cómo éste, a través de su desplazamiento de un territorio a otro, afecta a otros cuerpos y su entorno, y sobre cómo todos estos cuerpos, territorios y desplazamientos afectan el mundo en el que conviven, constituyéndose como ruidos que interfieren en el entorno sonoro de la inmovilidad”.[431] A diferencia de *Códigos Obsesos*, en donde el énfasis investigativo se encuentra en la experimentación de formas distribuidas de creación basadas en la remezcla, en este nuevo caso la exploración se concentra en la dimensión corporal del ruido y en la relación que ésta tiene con los cambios que se dan en el cuerpo a causa de su constante desplazamiento. De modo que aquí la investigación sobre el ruido y la libertad está enfocada en el nivel del sujeto que a través de la danza y el sonido logra hacerse consciente del efecto de la migración sobre su cuerpo: logra sentirse, reconocerse y dejarse transformar por los estímulos perceptivos que recibe.

En lo que respecta a las características estéticas de *Cuerpo Migrante*, el trabajo que hacemos se basa en la improvisación dancística de las bailarinas y en la simultánea improvisación que yo realizo a partir de fuentes sonoras de dos tipos: por una parte grabaciones que he ido haciendo en los viajes que hemos realizado para presentarnos públicamente en distintas ciudades de México y Estados Unidos, grabaciones que incluyen entrevistas a personas mexicanas que han migrado ilegalmente hacia los Estados Unidos e incluyen también “caminatas sonoras” que buscan “capturar” el sonido característico de un determinado lugar; y por otra parte sonidos procesados que provienen de ejercicios de exploración que hemos ido haciendo durante las sesiones de ensayo. En ambos casos, el tratamiento que doy a los sonidos es en general ruidoso,

430 Ver: http://cuerpomigrante.hotglue.me/
431 Idem.

aunque la gama de formas de entender lo ruidoso varía considerablemente de una improvisación a otra. Cabe decir que los sonidos que se van generando en este proceso se publican en la página del proyecto, y están actualmente disponibles para que otros artistas puedan descargarlos y utilizarlos libremente.

Por otra parte, más allá de las características formales que se pueden resumir en un principio de improvisación guiada, de las técnicas que utilizo para generar los sonidos sobre los cuales improviso y del tratamiento ruidoso que hago sobre los mismos, la relevancia que esta iniciativa interdisciplinaria tiene dentro del contexto de *Ruido Libre* consiste en el espacio que genera para investigar las relaciones del ruido con un sentido de corporalidad que se desdobla entre lo individual y lo colectivo. La siguiente fotografía, tomada por una mujer que fue parte del público de una de nuestras presentaciones en Portland (EUA), sirve para ilustrar el tipo de investigación escénico-sonora que llevamos a cabo quienes colaboramos en este proyecto:



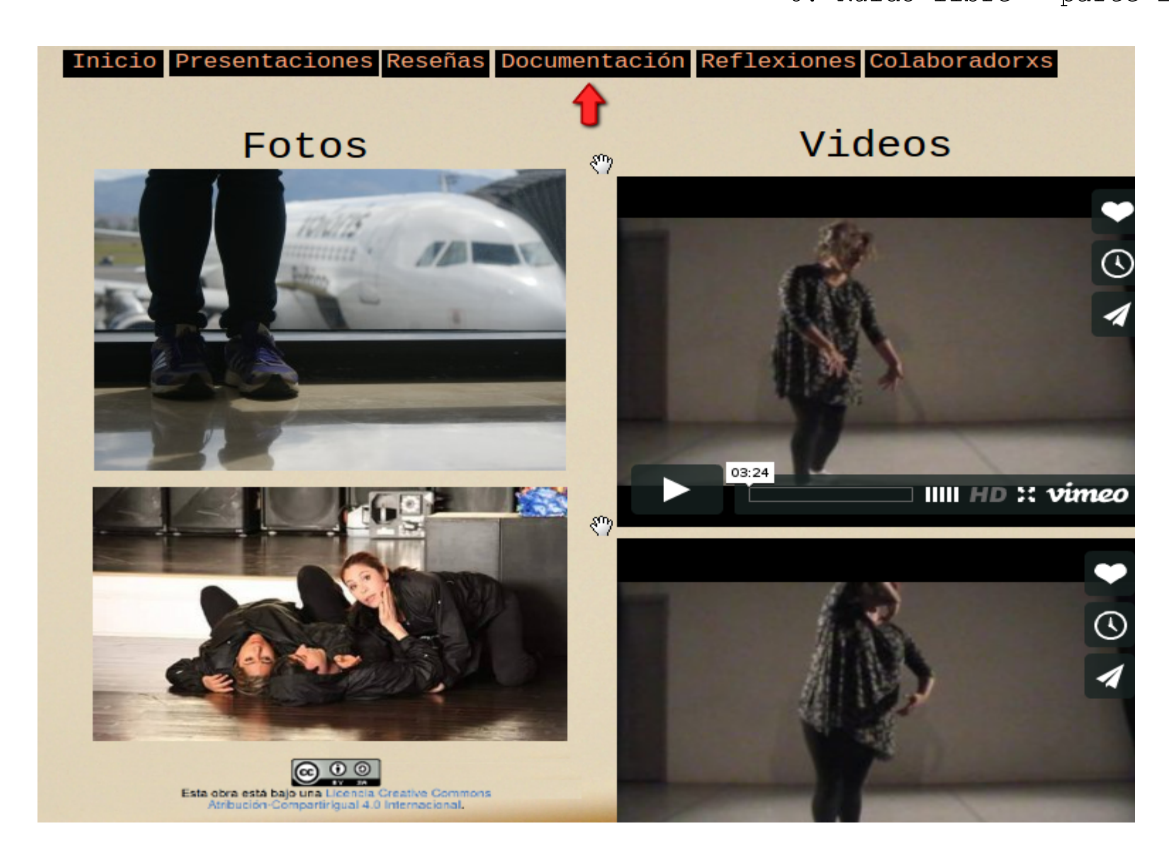
Cuerpo Migrante. Fotografía tomada por Jenny Scholten

Lo que esta fotografía muestra es la mano de quien asistiera como espectadora a nuestra presentación (Jenny Scholten), misma que sostenía un lazo que Isabel, la bailarina que estaba improvisando en aquel momento, comenzó a repartir entre todas las personas del público. A través de la red que literalmente se generó al distribuir el mismo lazo entre quienes estaban presenciando la danza, se buscaba conectar a los cuerpos individuales en una suerte de *cuerpo social*. Es interesante la percepción que esto causó en la persona que tomó la anterior fotografía, pues muestra claramente la tensión entre la mirada que se enfoca en la propia corporalidad y el vínculo que se

proyecta hacia los otros cuerpos presentes; igualmente interesante es el hecho de que en esta imagen la bailarina aparece como una presencia lejana, lo que sugiere que ese cuerpo individual que detonó la experiencia estética, el que se ubicara en el centro de la atención, dejó de tener centralidad a los ojos de quien observaba a través de su cámara los hilos que la incluían en aquel tejido social. Cabe aclarar que esta foto fue tomada por Jenny Scholten de manera espontánea, sin que nosotros le pidiéramos que documentara nuestra presentación y sin que le contáramos de antemano el sentido metafórico de nuestra propuesta, por lo que al mirar el momento que ella capturó nos sorprendimos al encontrar similitudes con la forma en que nosotros habíamos llegado, después de largas charlas, talleres y exploraciones músico-dancísticas, a conceptualizar nuestro propio trabajo.

Está de más decir que al comentar aquella fotografía no pretendo sugerir que estamos buscando comunicar mensajes precisos a través de las improvisaciones dancísticas y sonoras, ni mucho menos confirmar con la palabra de otros nuestras ideas sobre el conflicto cultural que, a través de nuestros cuerpos resonantes, estamos tratando de comprender. Lo que sí sugiero es que el conocimiento que se genera en un proyecto como éste, uno que pone el cuerpo en el centro de nuestra indagación y que entiende el ruido como extensión de las pulsiones corporales, es de una naturaleza distinta al que se genera cuando el interés está dirigido a los sistemas de intercambio y colaboración mediada por la computadora. Por supuesto que en *Cuerpo Migrante* las máquinas también juegan un papel importante –y cabe mencionar al respecto que los programas aquí utilizados son también herramientas de software libre–, pero el núcleo de esta exploración es el contacto físico, humano y presencial de los cuerpos que convergen en un determinado lugar.

Tal como hicimos en el caso precedente, pasamos a mostrar un fragmento de la plataforma de Internet que se utiliza para difundir y organizar la documentación del *Cuerpo Migrante*:



Fragmento de la plataforma web de Cuerpo Migrante

Si recordamos la plataforma de *Códigos Obsesos* y la comparamos con la que aquí aparece, contrasta la función más divulgativa, más dedicada a promover una forma de producción artística basada en el software libre de la primera, con la focalización que la página de *Cuerpo Migrante* muestra hacia la documentación de procesos subjetivos. Si bien es cierto que la declaración de licencia libre que se denota con el logotipo de Creative Commons es señal de que los principios de la cultura libre siguen presentes en este proyecto, en las fotografías y videos que se ven en el fragmento mostrado se puede constatar la importancia que se le da a registrar las experiencias corporales que surgen de nuestros ensayos, presentaciones e incluso de nuestros viajes, tal como se observa en la fotografía del avión en las ventanas del aeropuerto. Lo que estas fotos y videos documentan son los pensamientos, los movimientos y emociones que se desprenden del proceso creativo. En el menú superior que se ve en aquella imagen puede comprobarse que la colaboración, las reflexiones personales, la documentación del proceso artístico y la retroalimentación que otras personas nos han brindado a través de reseñas, son el foco principal del archivo digital que constituye nuestra página de Internet.

c) Armstrong Liberado

https://armstrongliberado.wordpress.com/

La tercera y última experiencia creativa que incluiremos en esta lista es de una naturaleza distinta a la de los casos anteriores, dado que no se trata de *un* proyecto artístico como tal, sino de una iniciativa pedagógica que en el último año y medio ha dado lugar a una considerable cantidad de proyectos musicales que exploran el potencial social, estético y tecnológico del software libre, y que experimentan con el ruido como un medio para la liberación en múltiples sentidos.

La historia de este grupo comenzó a principios del año 2014 y se ha prolongado hasta el presente. Originalmente se trató de un seminario dedicado al estudio de la relación entre la música y el movimiento de cultura libre, impartido por mí en el Posgrado en Música de la UNAM –donde yo desarrollaba mis estudios doctorales y mis compañeros sus estudios magisteriales–, y poco a poco fue transformándose en un colectivo de investigación, educación e improvisación ruidista que, sin abandonar el espacio académico que durante tres semestres logramos mantener en dicho posgrado, cada vez tendía más a involucrarse en actividades independientes de la academia, cada vez rompía más con las lógicas y jerarquías que la institución universitaria trae consigo, cada vez se entregaba más a una labor de investigación colectiva que mezclaba las palabras, los sonidos y las experiencias sociales para formular preguntas similares a las que hemos repetido a lo largo de este trabajo.

Si he decidido considerar a Armstrong Liberado como una práctica de ruido libre, como un proceso de investigación crítica con medios musicales, es porque a pesar de no constituir una iniciativa musical exclusivamente práctica y específicamente dedicada al ejercicio creativo que se da sobre un proyecto artístico particular, ha sido quizás el espacio más fructífero para medir el potencial que la música tiene como una forma de conocimiento. Aunque en lo que sigue nos enfocaremos en algunas actividades de este colectivo que ejemplifican su práctica ruidista, es importante aclarar que el trabajo de Armstrong Liberado tiene múltiples facetas, y que aunque surgió como un "auténtico" laboratorio de investigación musical en el sentido que explicamos en el apartado precedente, la aportación de cada uno de sus miembros ha llevado, prácticamente desde el inicio, a desbordar cualquier intento de definirnos bajo una única perspectiva.



Aclarado lo anterior, comentaremos dos experiencias que ejemplifican el carácter investigativo de la música de Armstrong Liberado. La primera de ellas es el proyecto denominado *Salterio... algo podremos hacer contigo*, el cual consiste en una intervención colectiva al instrumento cordófono que le da nombre a esta iniciativa. Específicamente, esta intervención consiste en la aplicación de una serie de dispositivos que van desde cintas de cassette hasta programas informáticos que procesan el sonido acústico, pasando por arcos de violín y por micrófonos de contacto. Entre los aspectos de esta acción que resultan más significativos para nuestros intereses, está la intención de pensar el salterio como un nodo que conecta a todas las personas que lo intervienen. Esto nos lleva a señalar un aspecto destacable de esta actividad, que es la capacidad que ha tenido para fortalecer los vínculos sociales entre los miembros del colectivo, siendo así que a través de improvisar con el salterio se ha tejido una red social que se desprende de un ejercicio de escucha comunitaria.

La segunda experiencia de Arsmtrong Liberado que traeremos a colación consiste en la realización de un disco colaborativo que denominamos *3RR0R C4P4 8*, el cual incluye diez piezas individuales creadas por cada uno de los miembros que en Febrero de 2015, cuando hicimos el disco, tenía el colectivo. Según se explica en las notas introductorias del disco,

> el objetivo de este proyecto fue generar diez piezas acusmáticas partiendo de las mismas fuentes sonoras. Estas fuentes fueron generadas por el propio colectivo, y constituyen una selección del material generado y/o utilizando en nuestras presentaciones del año 2014. La mayoría de este material fue creado a partir de un proceso de “hackeo digital” conocido como *data bending*, que consiste en convertir en sonido archivos de imagen, de video y de ejecución de software.
>
> Nuestra intención con este disco era hacer una exploración musical alrededor de tres ejes conceptuales: la memoria (representada en el uso de materiales que forman parte de nuestra historia reciente), el error (que se observa en el *glitch* informático que se da cuando los datos de imagen, video y ejecución son interpretados como sonido), y la

> compartición (consistente en el hecho de que todas las piezas del disco fueron realizadas con el mismo material sonoro, que a su vez había sido generado previamente por los diversos miembros del grupo).[432]



En este caso lo que tenemos es un proceso de colaboración en el que fuimos capaces de coordinar diez voluntades creativas diferentes, algunas de ellas recién integradas a Armstrong Liberado para el momento en el que llevamos a cabo el ejercicio, en una voluntad común y en un producto artístico que, a pesar de la diversidad de posiciones estéticas, tiene un grado de identidad conjunta que incluso a quienes llevábamos más tiempo colaborando en la agrupación nos pareció en su momento sorprendente. ¿Acaso esto se debe exclusivamente al hecho de haber utilizado un banco común de fuentes sonoras?; ¿tiene esto alguna relación con la intención preliminar de hacer de este disco una ocasión para reflexionar sobre las formas de organización que se dan en los procesos colaborativos en el arte?; ¿tuvo algún impacto el hecho de que la actividad se realizara en un contexto académico, con una figura central (en este caso yo) que fungía como autoridad para quienes acababan de entrar al seminario? Todas esas preguntas pasaron por nuestras discusiones a lo largo de aquel semestre, y aunque al nivel de las palabras no llegamos a ninguna conclusión consensuada, al nivel de la música el disco se nos presenta como una suerte de solución "enigmática" a los problemas sociales que los conceptos no nos dejan resolver.

Con aquellos ejemplos hemos ilustrado el tipo de actividades que se llevan a cabo en este espacio que, dicho sea de paso, actualmente ha dejado de ser un seminario dentro de la UNAM para seguir trabajando de manera autónoma. Para replicar lo que hicimos en los proyectos anteriores, pasamos a mostrar un fragmento de la página web de Armstrong Liberado, en la que podremos observar la diversidad de actividades que lleva a cabo este peculiar equipo de personas que se reúnen a hacer ruido:

432 https://armstrongliberado.wordpress.com/3rr0r-c4p4-8/



Fragmento de la página de Internet de Armstrong Liberado

Sobre la página de Internet no tenemos mucho que decir que no se encuentre implícito en lo que hemos dicho antes. De modo que nuestro comentario al respecto se limitará a decir que, ante la integración que este sitio hace de *Documentación* (que incluye videos, textos y programas informáticos), archivos de *Audio Libre* (un banco de sonidos que hemos generado y que pueden ser libremente descargados), un par de *Discos* colaborativos, un espacio de difusión de *Software libre* y un *Blog* en el que se incluyen alrededor de ciento cincuenta entradas publicadas, no nos queda sino insistir en que nos encontramos ante un laboratorio de investigación que claramente incluye la música como una de sus formas de conocimiento prioritarias. Entre las "sustancias que se mezclan" en este laboratorio, está el uso de software libre para la mayoría de las acciones prácticas que hemos realizado; está también el uso y la promoción de licencias que permiten la libre compartición y modificación de los materiales artísticos; y está

además la utilización del ruido como un recurso expresivo que permite reunir en una misma identidad estética a personas que vienen de tradiciones musicales muy diversas.

Es así que la labor de Armstrong Liberado, junto a las experiencias del *Cuerpo Migrante* y de los *Códigos Obsesos*, son una muestra de cómo han convivido las reflexiones teóricas con la experimentación sobre la praxis. Si bien después de presentar dichos proyectos queda evidenciada la imposibilidad de trasladar las experiencias musicales al terreno de las palabras, el ejercicio descriptivo nos invita a cuestionar cuáles son los desbordamientos, los límites y las resonancias que la práctica ruido-libertaria tiene con respecto a la teoría sobre el ruido libre.

8.3. Desbordamientos, límites y resonancias libertarias

Después de "asomarnos a la ventana" de los proyectos comentados, y aún a sabiendas de que las descripciones anteriores no alcanzan a penetrar en un terreno discursivo al que sólo la praxis es capaz de acceder, cabe hacer algunas observaciones sobre los elementos transversales que vemos en estas tres experiencias, así como proponer algunas conclusiones a las que llegamos al comparar dichos proyectos con el modelo de ruido libre que se propuso en el capítulo 7. Conviene recordar que el objetivo de las siguientes observaciones no es el de analizar exhaustivamente los casos que expusimos, sino apenas el de lanzar algunas ideas generales sobre el modo en el que las praxis musical *instituye* un tipo de conocimiento que excede el ámbito de lo verbal, y que en esa excedencia es capaz de ver –o mejor dicho, de escuchar– lo que la palabra no vislumbra. No haremos el intento de llevar a la palabra lo que por definición queda fuera de ella. Nos contentaremos con señalar los bordes generales de los desbordamientos, y con detectar algunos límites que el ruido libre tiene en su objetivo de devenir en resonancias libertarias.

Un primer rasgo común a nuestras tres experiencias de investigación musical es que ninguna se ajusta a lo que "tradicionalmente" se entiende por música: ninguna consiste en una obra musical, y dos de ellas mezclan el ámbito sonoro con otras formas de discurso; además, en ninguno de los casos existe un criterio de valoración estética que determine cuáles son los productos artísticos "más logrados" y cuáles los menos; ninguno puede definirse únicamente por el uso del sonido como un medio de expresión. En síntesis, podemos decir que los ejemplos que expusimos carecen en general de elementos que los identifiquen con la música en tanto forma de arte,

independientemente de que la entendamos como actividad productora de obras o como práctica creativa que produce, a través de los usos sociales del sonido, procesos subjetivos. El foco de las exploraciones estéticas de los tres proyectos no es el sonido en sí mismo, pero tampoco es la renuncia de lo sonoro ni el uso meramente instrumental del mismo. El problema con esta falta de definición es que nos remite a la pregunta que nos hacíamos cuando hablábamos del campo académico de la llamada *investigación artística*: ¿cómo hacer para que las pesquisas que realizamos a a través de nuestras prácticas se vuelvan comunicables en tanto conocimiento, y adquieran significación para otras personas?

La respuesta más inmediata es que las investigaciones musicales realizadas se vuelven socialmente significativas en la medida en la que son en sí mismas colectivas. En otras palabras, es en la participación activa en cada uno de los proyectos donde encontramos el grado máximo de comunicación y donde podemos decir que el ruido libre se convierte, efectivamente, en detonante de transformaciones subjetivas, estéticas y sociales. Si bien esto es algo que apenas quedó sugerido en las descripciones del apartado previo, hay que recalcar que aquellas experiencias estuvieron caracterizadas por la dislocación de los valores personales de quienes participaron en ellas. Aquí tenemos ya un claro distanciamiento con las formas individualistas de composición y con los mecanismos de competencia, de evolución progresista de la creación y de cuidado receloso de las ideas musicales. Queda por confrontar la cuestión de hasta qué punto las dinámicas de colaboración, libre compartición y modificación colectiva de las ideas pueden ser transmitidas al público que asiste a las presentaciones o que escucha en Internet lo que publicamos en las páginas respectivas de cada iniciativa. Probablemente el caso que más evidencias ha mostrado de que los procesos estéticos internos, aquellos que competen únicamente a los miembros del colectivo, son comunicables a través de las presentaciones públicas es el del *Cuerpo Migrante*, quizás por la conexión afectiva que se genera a través del contacto corporal. O acaso esto contradice lo que dijimos antes (apartado 4.1.) sobre la potencia que *un lenguaje sin palabras* tiene, y viene a confirmar que la danza, en su condición de acontecimiento visible y asociable a conceptos concretos (como la migración, la injusticia, etc.), permite relaciones comunicativas más directas que las que la música ofrece en su naturaleza meramente auditiva.

Ahora bien, algo que tendríamos que cuestionar es el hecho de que los conocimientos, las experiencias, las transformaciones que se generan a través del

acontecimiento musical deban ser necesariamente comunicadas, para ser musicalmente relevantes, a través de la música misma: *Cuerpo Migrante* es un ejemplo de cómo los procesos de experimentación sonora en torno al ruido de nuestros cuerpos puede ser llevado al campo de la exploración dancísitica, y de ahí trasladado a las presentaciones que son nuestra forma de vincularnos con un público; Armstrong Liberado, por su parte, es un colectivo que constantemente está impartiendo talleres y charlas, que publica textos que difunden los pensamientos que vamos generando en nuestras dinámicas internas, sin que por ello deje de ser significativo el que muchas de estas dinámicas tienen a la música como centro de nuestra investigación, dando lugar a discursos musicalmente codificados en los que planteamos y resolvemos situaciones que muchas veces nosotros mismos no podemos verbalizar. De manera similar al científico que traduce sus descubrimientos a través de textos divulgativos, una estrategia para resolver la brecha comunicativa del ruido libre es la traducción de nuestras vivencias musicales hacia lenguajes más accesibles (como la palabra o las imágenes), y esto es algo que en Armstrong Liberado hemos hecho constantemente. Sobre esto hay que reconocer que hasta este momento son los procesos internos, a saber los que se dan entre los miembros de cada uno de los colectivos, los que denotan una relación más evidente entre la práctica artística y la teoría presentada en este trabajo, pues son los que nos permiten tejer redes más sólidas y duraderas.

Ya que tocamos el tema de los procesos internos de cada colectivo y de la relación entre praxis y teoría, cabe comentar que el concepto de networking, tal como lo desarrolla Bazzichelli, es bastante útil para entender el tipo de colaboración que se da en cada uno de nuestros proyectos. Según lo que explicamos en el capítulo 7 (apartado 7.2), la idea central de la propuesta de Bazzichelli es que el producto final del *arte de la red* (network art) no es una obra artística en el sentido convencional del término, sino una red de relaciones entre los diversos nodos que a través del arte entran en contacto. Esto responde a una cuestión que, a pesar de no haber sido central en los debates que sostuve con los miembros de cada colectivo, no deja de ser relevante cuando pensamos en la dimensión estética del ruido libre: ¿cuál es el producto de un proyecto que por una parte se asume como artístico, pero por otra parte rechaza muchas de las convenciones del arte contemporáneo?

Ya que tocamos el tema de la estética, algo que aún no queda claro es en qué medida nuestras anteriores consideraciones sobre el ruidismo, y más particularmente sobre la música noise, se ven manifestadas en un discursos estético que refleje las discusiones

que aventuramos en capítulos previos. Hablando específicamente de la dimensión estética del ruido, hay que preguntarnos si las transformaciones sensoriales, epistemológicas y tecnológicas que presentamos en su momento tuvieron efectivamente lugar en las experiencias concretas que se vivieron en cada caso, o si fueron únicamente una motivación personal que construyó mi discurso poiético, pero que no se reflejó en procesos sociales que trascendieran mis propias convicciones. En un primer nivel, puedo responder sin titubeos que las iniciativas descritas han desembocado, a juzgar por lo expresado por distintos miembros de los colectivos y por un proceso de observación continua, en experiencias humanas que dislocan el conocimiento racional y las jerarquías sociales, que violentan el comportamiento habitual de nuestro cuerpo, dando lugar a una exploración de la tensión entre el deseo individual y el colectivo, y que se relacionan de distintas maneras con la tecnología. En un nivel más profundo, sin embargo, siguen existiendo diversas interrogantes para las que probablemente no exista una respuesta, o por lo menos no una que pueda pensarse y expresarse a través de palabras.

¿Cómo se relaciona la excedencia, la violencia, la saturación del ruido con las dinámicas sociales que se dan en los procesos colaborativos? ¿Es éste en realidad un factor determinante para la realización de los proyectos mencionados, o cualquier otro tipo de música podría haber servido para llevar a cabo nuestros experimentos socio-subjetivos? ¿Es, de ser el caso, un factor que facilita el intercambio y la asimilación de las experiencias musicales y de las consecuentes vivencias humanas o es, en cambio, uno que las obstaculiza? He aquí algunas de las interrogantes que siguen estando presentes y que probablemente nunca dejen de estarlo. Pero a pesar de ello, puedo aseverar que el ruido ha sido un elemento cohesionador que, al no ser música con una identidad específica, al no tener un lenguaje particular (como sí tienen otro tipo de "músicas libres", como el jazz) que deba ser manejado por las personas que colaboran, ha permitido que personas muy diversas, algunas de ellas carentes de una formación musical, puedan colaborar en las presentaciones, grabaciones, improvisaciones sonoras "simplemente" haciendo ruido.

Un asunto adicional que es importante comentar, pese a que es, posiblemente, el que menos congruencia encuentra con la caracterización teórica que hicimos del ruido libre, es el del financiamiento de los proyectos. Cuando expusimos la dimensión económica de nuestro paradigma de arte libre, mencionamos una serie de problemáticas y algunas estrategias que los artistas y colectivos llevan a cabo para alejarse de los modelos

productivos del capitalismo; hablamos del financiamiento colectivo (crowdfounding), de la generación de recursos procomunes y del intercambio directo, y discutimos las propuestas particulares del Foro de Cultura Libre. Si confrontamos todas esas consideraciones con la dimensión económica de nuestras propias experiencias, hemos de reconocer que éste es el rubro que menos peso tiene en nuestra investigación, al menos en lo que concierne a la capacidad del ruido libre para generar economías alternativas. Es verdad que las dinámicas administrativas al interior de cada proyecto respondieron a los principios económicos de la cultura libre, sobre todo en lo que respecta a la compartición y a la generación de recursos artísticos que fueron "liberados" para el uso común. También es cierto que, a pesar de no haber diseñado una estrategia anticapitalista de recaudación de recursos económicos, los tres casos han tenido un alto grado de producción, y es particularmente significativo el hecho de que Armstrong Liberado ha podido producir dos discos independientes, ha tocado en decenas de espacios tanto institucionales como autogestivos, ha generado múltiples proyectos y ha podido "darse el lujo" de viajar para dar talleres gratuitos, sin la necesidad de participar en programas de becas o de buscar financiamiento empresarial. Ciertamente, esto ha sido posible en buena medida por las facilidades que el espacio universitario ofrece, y no podemos obviar el hecho de que, aunque hemos evitado conseguir financiamientos públicos o privados directamente dirigidos al colectivo, la mayoría de quienes participamos en éste somos beneficiarios de becas de posgrado. Este es un tema complejo que requería para su desarrollo un espacio mucho más amplio, por lo que ahora nos detendremos en reconocer que todavía queda mucho por explorar en este terreno.

Para terminar con esta serie de reflexiones, hemos de señalar un último rasgo de nuestras tres experiencias de ruido libre, que es el hecho de que todas tienen un marcado carácter presencial, al mismo tiempo de tener una fuerte *presencia* virtual a través de sus páginas de Internet y de la actividad que varios miembros mantienen en las redes sociales. Como expusimos en su momento, la única iniciativa que pretende tener "vida propia" más allá de los vínculos presenciales es la de *Códigos Obsesos*, aunque por ahora esto no se ha logrado, por lo que el proyecto sigue dependiendo de las relaciones presenciales. ¿Fortalece o debilita lo anterior a nuestra noción de ruido libre? En cierto sentido la fortalece, pues confirma que las corporalidad y la dimensión presencial de las relaciones humanas es fundamental para que los procesos estudiados se hagan efectivos; pero en otro sentido también la debilita, pues pone en entredicho la potencia social que las *presencias* virtuales tienen, y su capacidad para generar

experiencias estéticas que ofrezcan a las personas espacios para confrontarse con su propia subjetividad.

Tenemos aquí un ejemplo más de cómo nuestro *monstruo bicéfalo* no siempre logra el consenso entre lo que expresa cada una de sus cabezas.

Pero tenemos aquí también, y esta es la reflexión final con la que quisiéramos quedarnos, una muestra más de que las contradicciones del ruido libre, los elementos que hacen de éste un sistema abierto, dinámico y *musical*, no son obstáculo para la producción de resonancias libertarias.

Epílogo final:

la economía musical de la política

Entre 1920 y 1924, en la actual ciudad croata de Rijeka, existió un peculiar experimento político conocido como el *Estado Libre de Fiume*. Bajo las órdenes de un poeta decadentista, en 1919 un ejército italiano ocupó aquel territorio para convertirlo en una regencia anarquista que fue denominada *Regencia de Carnaro*.

El poeta y militar Gabriele D'Annunzio proclamó, a manera de constitución política que habría de regir al pueblo de Fiume, un documento conocido como la *Carta de Carnaro*, manifiesto libertario que prescribía un modelo de organización social de ciertos tintes surrealistas, el cual tenía una particularidad que lo distingue de la gran mayoría (si no de todas) de las constituciones políticas existentes: establecía la música como un principio fundamental para regular las funciones del Estado. Esto se expresaba tanto en medidas concretas, como la que dictaba que "en cada comuna de la Regencia habrá una sociedad coral y una orquesta subvencionadas por el Estado",[433] como en consideraciones más abstractas que sugerían un conjunto de valores sociales inspirados en el arte musical: "en los instrumentos del trabajo, de beneficio, y del deporte, en las máquinas ruidosas que, aún éstas, caen en un ritmo poético, la música puede encontrar sus motivos y sus armonías. De sus pausas es formado el silencio de la décima Corporación".[434]

La Carta de Carnaro es un caso literal de lo que en este estudio concebimos como *economía musical de la política*: un sistema de organización social que tiene la música como principio básico de la administración del Estado. Faltan estudios que nos permitan saber con precisión cómo es que los principios musicales de Fiume fueron aplicados en la praxis política, pero al menos en condición de imaginario social este documento constituye un antecedente histórico de cómo puede el arte, y particularmente la música, permear en los asuntos políticos del ser humano.

Sin embargo, la Regencia de Carnaro fue producto de una conquista militar y de un sueño libertario de tintes fascistas. No es desconocida la simpatía que D'Annunzio tenía

433 "Carta de Carnaro: Constitución de la Regencia de Carnaro proclamada por Gabriele d'Annunzio (1929)", *Constitución Web,* s/p.

434 Idem.

hacia el proyecto político de Mussolini, como no es incierto el hecho de que para instaurar el Estado de Fiume fue necesario despojar a un pueblo de su tierra. Si bien puede decirse que este tipo de adscripciones y conquistas violentas son producto de una época de guerra y confusión, en la que los sueños de libertad se mezclaban con la intención de derrumbar el mundo a cañonazos para construir un mundo nuevo sobre sus restos, cabe aseverar de manera contundente que la economía musical que a nosotros nos ocupa no tiene el carácter colonialista que tuvieron las acciones de D'Annunzio; pero a pesar de ello, el ejemplo de Carnaro nos sirve para reflexionar sobre el impacto que las cuestiones artísticas y musicales pueden tener en la manera en la que las sociedades se organizan, se administran y regulan su economía bajo un determinado sistema sociopolítico.

Hakim Bey considera a la Regencia de Carnaro como ejemplo de una *Zona Temporalmente Autónoma*: una “táctica radical consciente”[435] que logra romper con el sistema social imperante para generar un sistema alternativo, pero asumiéndose desde el inicio como algo efímero, presentando por ende un “aire de impermanencia, de estar listo para moverse a otro lugar, para cambiar sus propias cualidades”.[436] Posiblemente ese era el único destino posible para una revolución anarquista liderada por un “poeta loco” que creía en la música como fundamento del orden social; posiblemente ese sea el devenir de muchos de los artistas y colectivos que, a través de su ruido, buscan violentar las estructuras sociales: romper y retirarse, hacer vibrar las bocinas hasta hacerlas estallar, para después bajar del escenario y seguir con la vida cotidiana. Una utopía de escape, como propone Lewis Mumford, que aunque sirve para soportar la realidad imperante, desviándose temporalmente de ella, no alcanza a constituir ejercicios imaginarios que transformen el mundo de manera radical.

Nuestra apuesta no se contenta con el espacio temporalmente autónomo del concierto ruidista ni de los intercambios efímeros que se dan en Internet. Lo que venimos a decir en este ensayo es, por el contrario, que existen en la actualidad medidas concretas a tomar, acciones específicas que contribuyen a la construcción de zonas autónomas permanentes –no completamente autónomas, no eternamente permanentes, pero sí más autónomas que las zonas en las que nos vemos hoy en día y de una libertad más duradera que la que nos ofrecen los “nichos libertarios” del presente. Acciones que surgen de una comunidad planetaria que rechaza la violencia bélica, buscando en

435 Hakim Bey, *The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*, op. cit., p.118.
436 Ibid, p.112.

cambio violentar los fundamentos capitalistas que llevan a la humanidad a un perpetuo estado de guerra.

En este texto hemos hablado de cómo la música puede ser entendida como un medio para interpretar el mundo y para generar conocimiento crítico que sirva al objetivo de transformarlo; en su momento dijimos que la música tiene, además, ciertas características relacionadas con su inestabilidad, las cuales la asemejan al tipo de información que circula en los entornos digitales; y sobre el caso particular de la música ruidista, hicimos un análisis detallado de los rasgos que la convierten en un espacio de inversión cultural en los términos de McLuhan. Todo esto para decir que en la música existe, como planteaba Attali, el *germen* de una nueva forma de sociedad que todavía resulta en muchos aspectos insospechada, pero que al mismo tiempo se manifiesta ya en una serie de cambios culturales que la teoría crítica contemporánea todavía no consigue descifrar.

Quizás la música pueda dar algunas pistas para el fin de comprender su propia condición de profecía, pero eso es algo que no sabremos mientras los estudios sobre música no se aboquen a investigar a fondo la relación de ésta con las transformaciones culturales de nuestro tiempo; aunado a ello, la comprensión musical sobre su propia condición de germen requiere de una red de prácticas musicales que abandonen el confort, la indiferencia o, en el mejor de los casos, la repetición de formas inefectivas de activismo cultural, para dedicarse a *investigar*, a través de sus propios medios discursivos, el papel que desempeñan como portadoras de un futuro alternativo al que se plantea desde las vocerías oficiales –y también de las no oficiales– del capitalismo neoliberal. A favor del optimismo trágico que sostuvimos en esta travesía, hace falta romper con el trágico optimismo que domina todavía los debates artísticos. Tanto al nivel de la teoría como al de la praxis, pulula por doquier una “cómoda musicalidad” que hace falta contrarrestar con un ataque contundente de ruido. Este es quizás el principal objetivo que hemos perseguido a lo largo de este contrapunto.

A quien diga que todo lo que dijimos son fantasías, a quien insista en que no existe un sustento realista para el camino particular que hemos trazado, le convocamos a *imaginar* un camino diferente, a utilizar *libremente* lo que aquí se ha planteado, a *modificarlo* según sus convicciones. Le convocamos a ESCUCHAR, a *contribuir* en este debate con sus propias miradas y deseos, a *compartir* sus resultados en un espíritu de colaboración que corresponda con la *red* libertaria que la cultura, a pesar de todas nuestras reservas, está teniendo en este caprichoso, ruidoso, nacimiento del siglo XXI.

...De este cuerpo que habito, que es el mío y a la vez la resonancia de todos los sonidos que alguna vez vibraron por las entrañas humanas. (-RUIDO-)

Fuentes consultadas

*Todas las referencias de Internet (tanto páginas de internet como libros y artículos en línea) fueron consultadas por última vez en noviembre de 2015. En esta lista se incluyen indistintamente fuentes bibliográficas, hemerográficas, filmográficas y artículos digitales, separando únicamente las páginas de Internet que no constituyen publicaciones específicas.

Adorno, Theodor. *Disonancias, introducción a la sociología de la música*. Trad. Gabriel Menéndez. Madrid: Akal, 2009.

Attali, Jacques. *Ruidos: Ensayo sobre la economía política de la música.* México: Siglo XXI, 2011.

____, “Ruidos”, Conferencia en el ICA, Londres, Mayo de 2001. *Eumed, Enciclopedia y Biblioteca Virtual de las Ciencias Sociales, Económicas y Jurídicas*, s/p. Disponible: http://www.eumed.net/cursecon/textos/2005/attali-ruidos.htm

Bakunin, Mijail. *Estatismo y anarquía.* Buenos Aires: Utopía Libertaria, 2004.

Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro.* Trad. Pedro Rovira. Barcelona: ed. Kairós, 1978.

Bazzichelli, Tatiana. *Networking. The Net as Artwork.* Digital Aesthetics Research Center, 2008. Disponible: www.digital-aestetik.dk

Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.* Trad. Andrés E. Weikert. México: Itaca, 2003.

Bey, Hakim. *TAZ: The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism.* The Anarchist Library, 1985.

Brea, José Luis. *El Tercer Umbral: estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*, edición independiente, 2003.

Brea, José Luis. *Cultura RAM. Mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica.* Barcelona: ed. GEDISA, 2007. Versión electrónica. Disponible: http://www.ccemx.org/descargas/files/cultura_ram_joseluisbrea.pdf.

Brecht, Bertolt. “Teorías de la Radio”, *Revista de Economía Política de las Tecnologías de Información y Comunicación*, Vol.V, n.2, Mayo/Agosto de 2003.

Breton, André. “Segundo Manifiesto Surrealista”, *Manifiestos del Surrealismo.* Trad. Aldo Pellegrini. Buenos Aires: Argonauta, 2001.

Buck-Morss, Susan. *Origen de la dialéctica negativa: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt.* Trad. Nora Rabotnikof. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2011.

Bunz, Mercedes. *La Utopía de la Copia: el pop como irritación.* Trad. Cecilia Pavón. Buenos Aires: Interzona Editora, 2007.

Cage, John. *Silence.* Connecticut: Wesleyan University Press, 1973.

____, “The future of music: Credo”. Audio Culture: readings in modern music. Nueva York: Contiuum International Publishing Group, 2006.

“Carta de Carnaro: Constitución de la Regencia de Carnaro proclamada por Gabriele d'Annunzio (1929)”, *Constitución Web.* Disponible: http://constitucionweb.blogspot.mx/2011/08/carta-de-carnaro-constitucion-de-la.html

Castells, Manuel. *La Galaxia Internet.* Barcelona: Areté, 2001.

____, “La dimensión cultural de Internet”. *Andalucía Educativa*, N.36, Abril de 2003.

Castoriadis, Cornelius. *La institución imaginaria de la sociedad.* México: Tusquets editores, 2013.

_____, “Transformación social y creación cultural”, *Comunicación. Estudios Venezolanos de Comunicación*, N.81.

Catlow, Ruth y Marc Garret. *World of Free and Open Source Art.* Furtherfield & P2P Foundation, 2011. Disponible: http://p2pfoundation.net/Word_of_Free_and_Open_Source_Art

Chailley, Jacques. *Compendio de Musicología.* Trad. Santiago Martín Bermúdez. España: Alianza Música, 1991.

Chávez, Hugo. Mensaje sobre el Software Libre y la Propiedad Intelectual, en la inauguración del *Centro Nacional de Desarrollo en Tecnologías Libres*, el 10 de nov. de 2006. Disponible: https://www.youtube.com/watch?v=z2EtQi9sl18.

Chuter, Jack. *Interview: 20.SV.* ATTN Magazine. Disponible: http://www.attnmagazine.co.uk/features/7982

Coessens, Kathleen, Darla Crispin, Anne Douglas. *The artistic turn: a Manifesto.* Ghent: Colofon, 2009.

Colaboradores de Wikipedia, "Resistencia eléctrica", *Wikipedia, La enciclopedia libre,* 9 diciembre 2014, 15:00 UTC, Disponible: http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Resistencia_el%C3%A9ctrica&oldid=78648361

Copyleft Attitude. *Code: The Free Arte License: for art not to be stopped.* Disponible: http://artlibre.org/code-the-free-art-license-for-art-not-to-be-stopped-2/.

____, *Licencia Arte Libre.* Disponible: http://artlibre.org/licence/lal/es.

Cuadra, Alvaro. "La obra de arte en la época de su hiperreproductibilidad digital", *Temas de Comunicación*, no. 15, 2007. Pp. 133-154.

Cunningham, David. "Goodbye 20th Century: Noise, Modernism, Aesthetics", ponencia presentada en el encuentro *Noisetheory #1.* Centre for Research in Modern European Philosophy, Universidad de Middlesex, 2004.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari. "¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?". *Mil Mesestas. Capitalismo y esquizofrenia.* Trad. José Vázquez Pérez. Valencia: Pre-textos, 2004.

Diviani, Ricardo. "Marshall McLuhan en el nuevo milenio. Notas para el abordaje de la relación entre cultura, tecnología y comunicación". *Lo que McLuhan no predijo.* Eduardo Andrés Vizer (ed.). Buenos Aires: ed. La Crujía, 2014.

Dussel, Enrique. *16 Tesis de economía política: interpretación filosófica.* México: Siglo XXI, 2014.

Elliot, David J. "Music as Knowledge". *Journal of aesthetic education*, Vol.25, No.3, 1991. Pp. 21-40.

Ellis, Carolyn, Tony E. Adams y Arthur P. Bochner. "Autoetnography: An Overview". *Forum: Qualitative Social Research*, Vol.12, no.1, Enero de 2011.

Expósito, Marcelo. *Imaginación política*. Conferencia impartida en *La Casa Invisible*. Audio disponible: https://archive.org/details/ImaginacionPoliticaMarceloExpositoLaInvisibleJunio2013

Ezcurdia, José. "Deleuze y Negri, la potencia de la multitud y la producción de identidades democráticas". *Reflexiones Marginales*, Año 4, num.21, Junio-Julio 2014. s/p. Disponible: http://reflexionesmarginales.com/3.0/deleuze-y-negri-la-potencia-de-la-multitud-y-la-produccion-de-identidades-democraticas/

Fajardo Fajardo, Carlos. *Estética y posmodernidad. Nuevos contextos y sensibilidades.* Quito: ed. Abya-Yala, 2001.

Fazio, Ariel. "Las filosofías de la propiedad intelectual: sobre la privatización del conocimiento en el capitalismo actual". *Cuadernos de Filosofía*, No 53, Instituto de Filosofía "Dr. Alejandro Korn", Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2009.

Federici, Silvia. *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria.* Trad. Verónica Hendel y Leopoldo Sebastián Touza. Madrid: Traficantes de Sueños, 2010.

Fischer, Hervé. "McLuhan, el último pensador genial de la era de fuego". *Lo que McLuhan no predijo.* Eduardo Andrés Vizer (ed.). Buenos Aires: ed. La Crujía, 2014.

Foucault, Michel. "El Sujeto y el Poder". *Michel Foucault: más allá del estructuralismo y la hermenéutica.* Comp. Hubert Dreyfus y Paul Rabinow. México: UNAM, 1988.

____, *La Historia de la Sexualidad 1- La Voluntad del Saber.* Trad. Ulises Guiñazú. México: Siglo XXI, 1998.

Free Culture Forum. *Manual de uso para la creatividad sostenible en la era digital.* Disponible: http://fcforum.net/files/sustainable-creativity/Fcf_Manual-cast_1-0.pdf

____, *Experiencias de CROWDFOUNDING en el Estado Español y Cataluña: PRINCIPALES CARACTERÍSTICAS, RETOS Y OBSTÁCULOS.* Disponible: http://2012.fcforum.net/experiencias-crowdfunding-caracteristicas-retos-obstaculos/

Galcerán, Montserrat. *Deseo y Libertad. Una investigación sobre los presupuestos de las acción colectiva.* Madrid: Traficantes de Sueños, 2009.

____, ”Sujeto, libertad y alienación en una perspectiva 'marxista'”, *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, *V.* Madrid: ed. Universidad Complutense, 1985.

García Aristegui, David. *¿Por qué Marx no habló de copyright? La propiedad intelectual y sus revoluciones.* Madrid: ed. Enclave de Libros, 2014.

García Canclini, Néstor. "¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia?" *Estudios Visuales n#7 – Retóricas de la resistencia*, Enero 2010. Disponible: http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/02_canclini.pdf

Geertz, Clifford. *The Interpretation of Cultures.* Nueva York: Basic Books, 1973.

González Rojo, Enrique. "Divergencias y convergencias entre el anarquismo y el marxismo", *Dialéctica*, Revista de la Escuela de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Puebla No. 4. Enero de 1978.

____, *La actualidad de Marx en el siglo XXI y el resurgimiento de la autogestión.* Texto inédito. Disponible: http://www.enriquegonzalezrojo.com/pdf/Marxx.pdf

Hainge, Greg. *Noise Matters. Towards an Ontology of Noise.* Nueva York: Bloomsbury, 2013.

Hänggi, Christian, "Stockhausen at Ground Zero", *Fillip Magazine*, 15 (2011). Disponible: *http://fillip.ca/content/stockhausen-at-ground-zero*, [Consulta: 10 agosto 2013].

Haraway, Donna. *Simians, Cyborgs and Women. The reinvention of nature.* New York: Routledge, 1991.

Hardt, Michael y Antonio Negri. *Commonwealth. El proyecto de una revolución del común*. Trad. Raúl Sánchez Cedillo. Madrid: Akal, 2011.

____, *Multitud. Guerra y democracia en la era del imperio*. Barcelona: Debate, 2010.

Hegarty, Paul. "Full With Noise: Theory and Japanese Noise Music", *Ctheory*, 11/08/2001, s/p. Disponible: http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=314

____, *Noise/Music. A history.* Nueva York: Bloomsbury, 2007.

Henritzi, Michel y Otomo Yoshihide. "Interview 1". *Improvised music from Japan/ Otomo Yoshihide.* Disponible: http://www.japanimprov.com/yotomo/interview01.html

Hensley, Chad. *The beauty of noise, an interview with Masami Akita of Merzbow.* EsoTerra #8, 1999. Disponible: http://www.esoterra.org/merzbow.htm

Horkheimer, Max y Theodor Adorno. *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos.* Trad. Juan José Sánchez. Madrid: ed. Trotta, 1998.

Huxley, Aldous. *La Filosofía Perene.* Trad. C. A. Jordana. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Iles, Anthony. “Introducción”. *Ruido y Capitalismo.* San Sebastian: Arteleku, 2009. Pp. 8-18.

Internacional Situacionista. “Manifiesto”, *Internacional Situacionista: textos completos en castellano de la revista* Internationale situationniste *(1958-1969)*, Vol.1. Trad. Luis Navarro. Madrid: Literatura Gris, 1999.

____, “Sobre nuestros medios y nuestras perspectivas”, *Internacional Situacionista: textos completos en castellano de la revista* Internationale situationniste *(1958-1969)*, Vol.1. Trad. Luis Navarro. Madrid: Literatura Gris, 1999.

Kaganof, Aryan. *Beyond Ultra Violence: Uneasy Listening by Merzbow.* Allegrie Producties, 1998. (Documental). Disponible: https://vimeo.com/68339199

Kerman, Joseph. “A profile for American Musicology”. *Journal of the American Musicological Society*, Vol.18, No.1, Primavera 1965. Pp. 61-69.

Kivy, Peter. “ 'Absolute Music' and the 'New Musicology' ”. *Musicology and Sister Disciplines.* David Greer (ed.). Oxford: Oxford University Press, 2000.

Kleiner, Dmitry. *El Manifiesto Telecomunista*, trad. Nicolás Reynolds, En Defensa del Software Libre, 2013.

Kramer, Lawrence. *Classical Music and Postmodern Knowledge.* Berkeley: University of California Press, 1995.

Lander, Edgardo. *Contribución a la crítica del marxismo realmente existente: verdad, ciencia y tecnología.* Caracas: ed. El perro y la rana, 2008.

Lessig, Lawrence. *Cultura Libre: cómo los grandes medios están usando la tecnología y las leyes para encerrar la cultura y controlar la creatividad.* Trad. Antonio Córdoba. Elastico.net.

____, *El código 2.0.* Madrid: Traficantes de Sueños, 2009.

____, *Remix: Cultura de la remezcla y derechos de autor en el entorno digital.* Trad. Maryam Itatí Portillo *et al.* Barcelona: Icaria editorial, 2012.

Lorde, Audre. "The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House". *Sister Outsider: Essays and Speeches*, Berkeley, Crossing Press, 2007.

Lotman, Iuri. "El texto y el poliglotismo en la cultura". *La semiosfera I.* Trad. Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra, 1996.

____, *Universe of Mind. A semiotic Theory of Culture.* Trad. Ann Shuckman. Londres: Tauris, 1990.

Maciunas, George. *Fluxmanifesto*, 1971. Disponible: http://georgemaciunas.com/cv/manifesto-ii/.

Mansoux, Aymeric y Marloes de Valk (compiladores). *Floss+Art.* GOTO10 & OpenMute, 2008.

Marx, Carlos. *El Capital. Crítica de la economía política,* Tomo I, Libro I. Trad. Wenceslao Roses. México: Fondo de Cultura Económica, 2014.

Marx, Carlos y Federico Engels. *La Ideología Alemana. Crítica de la novilísima filosofía alemana en las personas de sus representantes Feuerbach, B. Bauer y Stirner y del socialismo alemán en las de sus diferentes profetas.* Montevideo: Ediciones Pueblos Unidos, 1968.

Marx, Karl. *Carta a Friedrich Bolte.* Marxists.org. Disponible: https://www.marxists.org/espanol/m-e/cartas/m23-11-71.html.

____, *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política (Grundrisse)*, Vol 1. Trad. José Aricó y otros. México: Siglo XXI, 2007.

Marx, Karl y Frederich Engels. *Manifiesto del Partido Comunista.* Méx: Colofón, 2012.

Mattin. "Anti-Copyright: por qué la Improvisación y el Noise van en Contra de la Idea de la Propiedad Intelectual". *Ruido y Capitalismo*. San Sebastian: Arteleku, 2009. Pp.184-211.

____, *Theses on noise.* Londres: ed. Independiente, 2006.

McClary, Susan. *Conventional Wisdom, The Content of Musical Form.* Berkeley: University of California Press, 2000.

McLuhan, Marshall, *Contraexplosión.* Trad. Isidoro Gelstein. Buenos Aires: Paidos.

____, *La comprensión de los medios como las extensiones del hombre.* México: ed. Diana, 1969.

McLuhan, Marshall y Bruce Powers. *La Aldea Global.* Trad. Claudia Ferrari. Barcelona: Gedisa, 1993.

Monelle, Raymond. *Theorizing Music: Text, topic, temporality.* Edición independiente, 1993.

Mullane, Matthew. *Hurt Now, Feel Later: Noise, Body and Capital in the Japanese Bubble.* artandeducation.net. Disponible: http://www.artandeducation.net/paper/hurt-now-feel-later-noise-body-and-capital-in-the-japanese-bubble/

Mumford, Lewis. *Historia de las utopías.* Trad. Diego Luis Sanromán. La Rioja: Pepitas de Calabaza, 2013.

Negri, Antonio. *Arte y Multitud. Ocho cartas.* Trad. Raúl Sánchez. Minima Trotta, 2000.

Novak, David. *Japanoise. Music at the edge of circulation.* EUA: Duke University Press, 2013.

Palisca, Claude. "Reflections on Musical Scholarship in the 1960s". *Musicology in the 1980s.* Aut. D. Kern Holoman y Claude Palisca. Nueva York: Da Capo Press, 1982.

Pratella, Francesco Balilla. "The Destruction of Quadrature". *The Art of Noise, Destruction of Music by Futursit Machines*. Trad. Anna Battista. Sun Vision Press, 2012.

Rancière, Jacques. *The Politics of Aesthetics.* Trad. Gabriel Rockhill. Nueva York: ed. Continum, 2007.

Reverse Records UK. *Interview with Michael Zolotov (KADAVER).* Junio de 2014, s/p. Disponible: https://recordsreverse.wordpress.com/2014/06/02/kadaver/

Rodríguez Arkaute, Natxo. *El contexto ya no es lo que era. Producción artística en el nuevo contexto digital. P*ublicación independiente del autor. Disponible: http://www.academia.edu/418322/El_contexto_ya_no_es_lo_que_era._Produccion_artistica_en_el_nuevo_contexto_digital.

____, *Artes Visuales y Cultura Libre: Una aproximación copyleft al arte contemporáneo.* Tesis doctoral, Universidad del País Vasco, 2008.

Rodríguez Arkaute, Natxo y Lila Pagola. *Dossier sobre arte y copyleft.* Compartiendo Capital, 2010. Disponible: http://compartiendocapital.org.ar/blog/2010/02/16/lila/.

Ross, Alex. *The Rest is Noise: listening to the twentieth century music.* Nueva York: Picador, 2007.

Rowan, Jaron. “El declive de las industrias culturales y la importancia de la cultura libre”. *Cultura libre digital. Nociones básicas para defender lo que es de todxs.* Barcelona: Icaria, 2012.

Russolo, Luigi. L'Arte dei rumori. Milán: Edizioni Futurista di 'Poesía', 1916.

Samudrala, Ram. *Free Music Philosophy*, s/p. Disponible: http://www.ram.org/ramblings/philosophy/fmp.html.

Sangild, Torben. *The Aesthetics of Noise*. DATANOM, 2002.

Santos, Boaventura de Sousa. *Crítica de la razón indolente. Contra el desperdicio de la experiencia*, Vol. I. Trad. Joaquín Herrera Flores y otros. Bilbao: ed. Desclée De Brower , 2003.

____, *¿Por qué las epistemologías del sur?*. conferencia en la Universidad Nacional de Río Cuarto, Argentina, mayo de 2012. Disponible: https://www.youtube.com/watch?v=WVtMzklvr7c.

____, “¿Por qué es tan difícil construir una teoría crítica?”. *Zona Abierta 82-83.* España, 1998. Pp. 219-229.

____, *Una epistemología del sur.* México: Siglo XXI, CLACSO, 2009.

Schaeffer, Pierre. *Tratado de los objetos musicales.* Trad. Araceli Cabezón de Diego. Madrid, Alianza Editorial, 2003.

Schafer, Murray. *Nunca vi un sonido.* Trad. Grupo Paisaje Sonoro. Montevideo: Estudio de Música Electroacústica. Disponible: http://www.eumus.edu.uy/eme/ps/txt/schafer.html

____, *The soundscape: our sonic enviroment and the tunning of the world.* Rochester: Destiny Books, 1993.

Schopenhauer, Arthur. *El mundo como voluntad y representación,* Tomo I. Trad. Pilar López de Santa María. Madrid: Trotta, 2005.

Schwartz, Hillel. Making Noise. From Babel to the Big Bang and Beyond. Cambridge: MIT Press, 2011.

Serres, Michel. *The Parasite.* Baltimore: John Hopkins University Press, 1982.

Shakespeare, William. *La Tempestad.* Buenos Aires: ed. Losada, 1999.

Siefkes, Christian. *From Exchange to Contributions: Generalizing Peer Production into the Physical World.* Berlin: ed.C.Siefkes, 2008.

Slater, Howard. “Prisioneros de la Tierra, ¡Salid! *Ruido y Capitalismo.* San Sebastian: Arteleku, 2009.

Spinoza, Baruj. *Ética demostrada según el orden geométrico.* Madrid: Trotta, 2000.

Stallman, Richard. “The GNU Project”, *Free Software, Free Society. Selected essays of Richard Stallman.* Ed. Joshua Gay. Boston: Free Software Foundation, 2002.

____, “What is in a name”, *Free Software, Free Society. Selected essays of Richard Stallman.* Ed. Joshua Gay. Boston: Free Software Foundation, 2002.

____, “Why Free Software is Better than Open Source”, *Free Software, Free Society. Selected essays of Richard Stallman.* Ed. Joshua Gay. Boston: FSFoundation, 2002.

Temple, Paula. *Noise Manifesto. Distort sound/norms.* S/p. Disponible: http://noisemanifesto.com/manifesto

Tzara, Tristan. "Primer Manifiesto Dada". *Siete Manifiestos Dada.* Trad. Huberto Haltter, Buenos Aires, Tusquets, 1972.

Varèse, Edgar. "Liberation of sound". Audio Culture: readings in modern music. Nueva York: Contiuum International Publishing Group, 2006.

Valéry, Paul. *Piezas sobre arte.* Madrid: Machado Libros, 2005.

Vizer, Eduardo y Helenice Carvalho. "El ojo de Dios: conectados y vigilados. Los medios como ecología del poder". *Lo que McLuhan no predijo.* Eduardo Andrés Vizer (ed.), Buenos Aires: ed. La Crujía, 2014.

Watson, Ben. "Noise como revolución permanente o por qué la cultura es una cerda que devora a su propia camada". *Ruido y Capitalismo.* San Sebastian: Arteleku, 2009.

Weidenbaum, Marc. "Sounding Floor". *Diquiet, Ambient/ Electronica*, 29/10/2000. Disponible: http://disquiet.com/2000/10/29/sounding-floor/

Westerkamp, Hildegard. *Bauhaus y estudios sobre el paisaje sonoro: explorando conexiones y diferencias.* Trad. Grupo Paisaje Sonoro. Montevideo: Estudio de Música Electroacústica. Disponible: http://www.eumus.edu.uy/eme/ps/txt/westerkamp.html

PÁGINAS DE INTERNET

IV Festival de Raiopolis – Música Libre: http://festivalradiopolismusicalibre.wordpress.com/

Apo33: http://www.apo33.org/

Armstrong Liberado: https://armstrongliberado.wordpress.com/

CcMixter: http://ccmixter.org/ http://everythingisaremix.info/

Códigos Obsesos: http://codigos-obsesos.hotglue.me/

Congreso Internacional de Cultura Libre (Quito): http://congresoculturalibre.org/

Creative Commons: www.creativecommons.org

Cuerpo Migrante: http://cuerpomigrante.hotglue.me/

El Cosmonauta: http://es.cosmonautexperience.com

El Pueblo de China: http://elpueblodechina.org/

Everything is a Remix: http://everythingisaremix.info/

Free Culture Forum: http://fcforum.net/es

Free Music Archive: http://freemusicarchive.org/

Goteo: http://goteo.org/

HitRecord: http://www.hitrecord.org/

Jamendo: https://www.jamendo.com

John Duncan: http://www.johnduncan.org/

Joseph Wilk: http://blog.josephwilk.net/

Kickstarter: https://www.kickstarter.com/

La Educación Prohibida: http://www.educacionprohibida.com/

Libre Software Meeting: https://2014.rmll.info/Historique-des-RMLL

Mattin: http://www.mattin.org/

Rancho Electrónico: http://ranchoelectronico.org/

Relatame: http://www.relatame.com/

Repl-Electric: http://www.repl-electric.com/

Ruidos del trabajo y sonidos en resistencia: https://archive.org/details/Ruidosdeltrabajo

Semana de la Música Libre (Uruguay): http://musicalibre.uy/

Sistema Poliedro: http://sistemapoliedro.blogspot.com

Verkami: http://www.verkami.com/

Warscape Sonata: http://sonata.warscape.info/esp:puf

Wiki-Art: http://www.wiki-art.org/

Para consultar los proyectos que se comentan
en este trabajo, visita el sitio:
elinstantedesisifo.net/ruido-libre/

Para contactar al autor, escribe al correo:
elinstantedesisifo@riseup.net


Ruido Libre
la economía musical de la política
La revolución no es para corazones delicados.
Es para monstruos. Uno tiene que desprenderse
de lo que es para descubrir lo que puede devenir.
(Hardt y Negri, *Commonwealth*)
El Instante de Sísifo
Arte libre, ruido y utopía